

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FAIRE CHANTER LA LANGUE.

APPROCHES DE LA DÉFIGURATION DANS L'ŒUVRE DE PIERRE GUYOTAT

VOLUME 1

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KATERINE GAGNON

FÉVRIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier ici tous ceux et celles qui ont rendu cette thèse possible, à commencer par Simon Harel, qui m'a guidée tout au long de cette traversée de l'œuvre de Pierre Guyotat. Il l'a fait avec générosité et confiance, avec rigueur et intégrité. Je lui dois une expérience professionnelle et humaine dont je lui suis infiniment reconnaissante.

Je remercie également ma directrice, Anné Élane Cliche, pour sa compréhension et surtout pour son enseignement. Il fut déterminant dans l'élaboration de mes recherches.

Merci au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) à l'Université du Québec à Montréal pour son accueil. J'y trouvai un support matériel et financier sans égal. Le CELAT fut pour moi un lieu de travail indispensable et un milieu de recherche stimulant. Il fut, aussi, l'occasion de rencontres professionnelles et humaines décisives. Je salue ici le précieux travail des directeurs, des membres et des coordonnatrices Caroline Désy, Denyse Therrien et Mariza Rosales Argonza, ainsi que celui de Diane Brabant.

Mes recherches doctorales ont bénéficié du support financier de plusieurs organismes, que je remercie ici : le Fonds de recherche sur la société et la culture (FQRSC); le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH); la Faculté des Arts de l'Université du Québec à Montréal; et le Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT).

Je suis très reconnaissante envers ceux et celles qui ont eu la gentillesse de relire les premiers états de cette thèse : Anne-Marie, Bertrand, Claire, Émilie, Evelyne, Isabelle, Luc, Marie-Julie, Michel, Stéphane. Vous avez fait un formidable travail et vos commentaires furent précieux. À Evelyne Ledoux-Beaugrand et Claire Caland, collègues et amies, je voudrais exprimer ma gratitude et mon affection. C'est toujours un plaisir inouï de travailler avec vous.

Toute ma reconnaissance et ma tendresse vont enfin à ma famille : à mes parents, dont les encouragements et le soutien ont été constants; à Daniel, qui a été d'un dévouement absolu et d'une générosité incomparable; à Claire, pour sa joie et son impatience.

Je voudrais aussi souligner que sans la générosité d'Anne-Marie (chère Anne-Marie!), de Pierre-Luc et de Marie-Julie, qui ont bien voulu m'accueillir chez eux lors de mes nombreux séjours à Montréal, il m'aurait été bien difficile de terminer mes recherches. Qu'ils sachent combien leur amitié est précieuse. Je reste, avec vous, dans notre belle ville, dans notre langue maternelle.

Pour finir, comme promis et parce que tu le mérites bien, un remerciement juste pour toi, Simon, à qui je dois l'accès à ce studio au 7<sup>e</sup> (ciel?) du 3<sup>e</sup> carré, ma « chambre à moi » avec vue sur les nuages.



## TABLE DES MATIÈRES

### VOLUME 1

<i>Liste des titres abrégés</i> .....	vi
<i>Résumé</i> .....	vii
<i>Introduction. Légendes</i> .....	1

### *Chapitre 1. Défiguration* ..... 34

<b>1. Ce qu'il fallait défaire</b> .....	35
1.1 La « représentation-défiguration ».....	35
1.2 « Ce livre est un délit » .....	38
1.3 Subvertir la Représentation : violences de la guerre et de la sexualité.....	44
1.4 Luites et combats « “pour rien” » .....	49
1.5 Que le pouvoir de la littérature soit sans limite .....	55
<b>2. Défiguration</b> .....	60
2.1 L'autre corps .....	60
2.2 Défaire le <i>topos</i> : autour du miroir .....	64
2.3 L'originare, ou l'anticipation du langage .....	71
2.4 Logophiles et logothètes .....	76

### *Intermède. L'auteur*..... 84

<b>1. Définition du corpus paratextuel</b> .....	84
<b>2. Une parole écran?</b> .....	88
<b>3. L'auteur revient</b> .....	92
<b>4. Partager, transmettre : la place du lecteur</b> .....	97

### *Chapitre 2. Destins de soi*..... 103

<b>1. La « force terrifiante » du moi</b> .....	105
1.1 Résistances de l'auteur .....	105
1.2 Expérience des limites .....	109
1.3 La « vie » et l'« œuvre » .....	112
1.4 Figures de l'écrivain en souffrance.....	116
1.5 Drames et fins .....	119
<b>2. Éros et Thanatos, ou de l'injonction à continuer</b> .....	124
2.1 Écriture de la défiguration et pulsion de mort .....	124
2.2 Aller plus loin .....	128
2.3 Filiations à l'œuvre .....	130
2.4 Confiscation et sublimation .....	134

<b>3. Je comme un Autre .....</b>	<b>138</b>
3.1 L'empathie.....	138
3.2 Devenir l'inhumain.....	143
3.3 Disparitions.....	149
3.4 Le « non-né » .....	153
 <b>Chapitre 3. Destins de la langue française.....</b>	 <b>157</b>
<b>1. Héritages de Pierre Guyotat.....</b>	<b>157</b>
1.1 Illisibilités, après 1968.....	157
1.2 Crépuscules et promesses : sur deux non-lectures de <i>Progénitures</i> .....	161
1.3 Quand les sources expliqueront l'œuvre.....	165
1.4 Le droit d'inventaire et de transmission .....	169
1.5 Œuvrer sans la fiction : nouveaux états du paratexte auctorial .....	173
1.6 L'héritier total.....	176
<b>2. Origine et destin de la langue française .....</b>	<b>181</b>
2.1 La langue est vivante, et impure .....	181
2.2 Ce qu'il faut faire de l'histoire de la langue française.....	184
2.3 L'outre-langue .....	188
<b>3. La langue perdue, la langue promise.....</b>	<b>194</b>
3.1 La grandeur et les profondeurs .....	194
3.2 La fuite en avant .....	198
3.3 Nous parlons tous de l'origine.....	202
3.4 Deuils.....	207
3.5 Prières et chants funèbres .....	211
 <b>Chapitre 4. Écriture et sexualité .....</b>	 <b>216</b>
<b>1. Guyotat le pervers .....</b>	<b>217</b>
1.1 Accusations.....	217
1.2 Déviations textuelles .....	222
1.3 Sur le « texte sauvage » .....	226
1.4 Défiguration et néosexualité.....	231
1.5 Écrit secret, sans lecteur .....	235
<b>2. D'un lien inextricable à l'autre : langage et corps .....</b>	<b>239</b>
2.1 Quel corps pour quel langage .....	239
2.2 Langue de l'affect.....	243
2.3 D'un déchet sonore.....	247
2.4 Pour en finir avec les séparations .....	253
<b>3. Mauvaise langue.....</b>	<b>256</b>
3.1 Une énigme, tout de même .....	256
3.2 Se défaire de son origine humaine.....	262
3.3 Langue du crime, crime contre la langue.....	266
3.4 L'impossible .....	270

## VOLUME 2

**Chapitre 5. Sauver (de) l'irreprésentable ..... 273**

- 1. De la contre-censure à l'échappée dans l'inédit ..... 275**
  - 1.1 L'œuvre invisible.....275
  - 1.2 Finir.....279
- 2. La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant*..... 282**
  - 2.1 Vers et contre le théâtre .....282
  - 2.2 À propos de *Bond en avant*.....286
  - 2.3 Théâtre postdramatique .....288
  - 2.4 Dramaturgie de l'extrême .....293
  - 2.5 La fin des ressemblances .....298
  - 2.6 Sur le « scénogramme à enclos ».....302
  - 2.7 Hétérotopie du voir et de l'entendre .....306
- 3. L'inaccompli ..... 311**

**Chapitre 6. Ce qu'il reste à voir ..... 318**

- 1. Lectures ..... 320**
  - 1.1 La contradiction supposée .....320
  - 1.2 Pierre Guyotat en exemple : lectures mimétiques et passionnelles .....324
  - 1.3 Que faire de la défiguration? .....330
- 2. Hallucinations (sur *Éden, Éden, Éden*)..... 333**
  - 2.1 Les préfaces .....333
  - 2.2 La « phrase » d'*Éden* .....336
  - 2.3 Dedans le diorama .....340
  - 2.4 La claie et le fétiche.....343
- 3. Transfigurations (sur *Progénitures*) ..... 348**
  - 3.1 « C'est la vision de la voix qui transforme tout et fait des corps nouveaux » .....348
  - 3.2 D'un rat aperçu dans *Progénitures* .....351
  - 3.3 D'une opposition fondatrice : l'humain et l'animal .....355
  - 3.4 Retour sur le mot .....359
- 4. Naissances et morts (sur *Prostitution*) ..... 365**
  - 4.1 Les commencements.....365
  - 4.2 « Comment à moi enfant, adolescent, la langue à écrire m'est venu ».....367
  - 4.3 Retour sur l'incipit.....373
  - 4.4 Pour finir, un rêve .....374

**Conclusion ..... 381****Bibliographie ..... 389**

## LISTE DES TITRES ABRÉGÉS

<i>Af</i>	<i>Arrière-fond</i>
<i>C</i>	<i>Coma</i>
<i>Cb</i>	<i>Carnets de bord. Vol. 1 (1962-1969)</i>
<i>E</i>	<i>Explications</i>
<i>ÉÉÉ</i>	<i>Éden, Éden, Éden</i>
<i>F</i>	<i>Formation</i>
<i>IT</i>	<i>« Issê-Timossê »</i>
<i>Li</i>	<i>Littérature interdite</i>
<i>LL</i>	<i>Le Livre</i>
<i>Llf</i>	<i>Leçons sur la langue française</i>
<i>Prog</i>	<i>Progénitures</i>
<i>Prost</i>	<i>Prostitution</i>
<i>Tms</i>	<i>Tombeau pour cinq cent mille soldats</i>
<i>V</i>	<i>Vivre</i>



## RÉSUMÉ

Cette thèse est consacrée à l'œuvre de l'écrivain français Pierre Guyotat, commencée à la fin des années soixante et toujours en cours. Elle examine essentiellement l'important paratexte non fictionnel qui la constitue et, ultimement, les fictions elles-mêmes, dans le but de caractériser l'écriture que Pierre Guyotat y révèle : une écriture plastique, polymorphe, *défigurée*, où le français est devenu méconnaissable.

La mutation décisive opérée dans les œuvres intitulées *Bond en avant* (1973) et *Prostitution* (1975) constitue le point d'ancrage et de pivot de cette traversée de l'œuvre guyotienne. Il s'agit de définir les enjeux pulsionnels et esthétiques qui ont informé ce passage à l'écriture *défigurée*, c'est-à-dire à une forme limite d'illisibilité. L'hypothèse au fondement de cette thèse est que l'étude détaillée et rigoureuse de cette mutation, de ces moments et de ses figures, permet une meilleure compréhension de l'ensemble de l'œuvre de Pierre Guyotat. La notion de « défiguration », empruntée à Jean-François Lyotard et Evelyn Grossman, est élaborée dans le premier chapitre. Le rapport à la loi et à la censure fait l'objet d'une première approche de l'illisibilité et de la négativité. Le deuxième chapitre explicite l'intrication entre la « vie » et l'« œuvre » qui sous-tend le travail créateur, mettant en valeur l'importance de la pulsion de mort. Dans le troisième chapitre, le rapport de l'écrivain à sa langue maternelle, à son histoire et à sa diversité est étudié afin de révéler le rêve d'une langue originaire qui impulse l'ensemble de sa démarche. Le chapitre suivant porte sur ce qui tint lieu de première manifestation de ce rêve dans le parcours de Pierre Guyotat, à savoir cette pratique d'écriture masturbatoire découverte à l'adolescence, mais tenue longtemps secrète. La seconde manifestation de ce rêve fait l'objet du cinquième chapitre : il est alors question des projets de scénographie élaborés pour le spectacle de *Bond en avant* (1973). Le sixième et dernier chapitre est quant à lui l'occasion d'une synthèse, grâce à une lecture *figurale* d'*Éden, Éden, Éden* (1971), de *Progénitures* (2000) et de *Prostitution* (1975).

La « défiguration », cette notion au cœur de la réflexion critique, est élaborée à la croisée des études littéraires et de la psychanalyse. Elle est d'une double nature : poétique, elle concerne la fabrique de l'écriture et le statut du sujet créateur; poétique, elle rend compte d'un devenir de l'œuvre, de sa logique essentielle et de ses formes. Au cours de cette thèse, des outils et réflexions issus de la philosophie du langage, des études théâtrales, de la sémiologie, de la linguistique et de la rhétorique sont mis à profit pour définir ses éléments constitutifs. La combinaison des approches permet, d'une part, de revaloriser le corpus paratextuel, qui dans sa richesse et sa complexité, rend compte de la cohérence du travail de Pierre Guyotat, mais aussi de son évolution et de certaines crises poétiques décisives. D'autre part, elle établit les bases d'un « savoir-lire » qui sache rendre compte de la positivité comme de la négativité en jeu dans les fictions de Pierre Guyotat, où c'est tout à la fois la fin et le renouvellement de la représentation qui est recherché.

Mots-clés: Pierre Guyotat, *Prostitution*, illisibilité, défiguration, originaire, pulsion de mort, figure, figuration, figural.

*Le verbe est un paradis perdu.*

Pierre Guyotat

*Mais nous sommes nés pour le retard.*

Hélène Cixous

## INTRODUCTION

### LÉGENDES

*La meilleure subversion ne consiste-t-elle pas à défigurer les codes, plutôt qu'à les détruire?*

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*

Pierre Guyotat est d'abord, pour le meilleur et pour le pire, une légende. Ses livres nous font pénétrer dans un univers extrême et difficile, et leur lecture est une épreuve qui se solde souvent par un abandon, voire un rejet. Il y a cette langue inouïe, dont le caractère indéchiffrable demeure l'objet de dénégations, de glorifications comme de dédains, mais dont la nature polymorphe, plurielle, presque fugitive commence à peine d'être élucidée. Il y a encore cet imaginaire de l'abomination, que Pierre Guyotat persiste à rapporter à une forme de salut, un *éden* à la fois beau et terrifiant où, après les Kment et les Wazzag, ce sont des « anges-musiciens » qui chantent, au cœur d'un asservissement sans nom, ce « verbe le plus libre » dont l'écrivain rêve (*E*, p. 11).

Il y a, enfin, l'« énigme » ou le « secret » à préserver (*E*, p. 11, 32, 35). Il concerne l'alliance entre « la langue du chant » et les figures imaginaires qu'elle porte, et qui rend nécessaire de défigurer « la langue commune » (*E*, p. 34, 35, 70).

Lire Guyotat, comme activité ou expérience, est donc de l'ordre de l'épreuve. On peut en dire autant de beaucoup d'œuvres de la littérature, qu'elle soit de langue française ou non. En revanche, j'aurais tendance à dire que peu d'entre elles ont connu la mythification vivante. Car avant même de parler de la violence extrême des mondes de Pierre Guyotat, de leurs rythmes et de leurs sons, et encore d'une vie d'artiste tout entière mise sous le signe du sacrifice et de la vocation, il faudra bien que je parle de leur légende. Il est difficile de ne pas la rencontrer avant le texte. C'est du moins ainsi que les choses se sont passées pour moi.

Toute lecture de l'œuvre de Pierre Guyotat est devancée, dévoyée, piégée dans les « inextricables » qui font l'événement du texte et sa postérité : l'histoire, ses hasards, ses retournements ou ses contradictions deviennent des réponses à une littérature qui se veut pire que la réalité – plus vraie, plus cruelle qu'elle. Et la légende, ses voix et ses récits, ne cesse d'inventer ses réponses et ses destins.

Ces légendes ne m'ont pas quittée au cours de ces années. Au contraire, « prophétique<sup>1</sup> », l'œuvre ne cesse d'assimiler les métamorphoses annoncées de sa mythification vivante. La décennie suivant la parution de *Progénitures* et d'*Explications* nous a offert le spectacle de sa surprenante complexification. Philippe Forest pouvait, à l'époque, se méfier de ce qu'elle déterminait si fortement : il parlait du « jeu de rôles où tout est, pour il [le critique], pensé par avance ». Scandale, censure, écrivain maudit, littérature du Mal, Guyotat était celui qu'on ne lisait pas, le parti pris définissant d'emblée un exercice réversible d'admiration ou de disgrâce. Mais si Forest concluait, pour sortir de l'impasse, que l'œuvre guyotienne est de celles qui « oblige[nt] à réviser tous les critères d'appréciations avec lesquels on se préparait à la juger » (repris dans Forest, 2006, p. 283), c'est bien parce qu'elle a en propre de devancer ses lecteurs.

La lire en me donnant tout de même la liberté de *mal* la comprendre m'a toujours semblé la seule manière de sortir du mythe – sur lequel règne, écrit Christian Prigent, la « statue héroïque, armée d'un foudre un tantinet paranoïde » que Guyotat « a bâti[e] de lui-même » (1991, p. 186). Cette introduction sera donc une sorte d'exercice d'irrévérence : défaire l'icône, lui trouver des répliques aberrantes, et puis tout restera encore à dire.

## 1. Légende vivante

La légende est, en effet, bien vivante. Je l'avais retrouvée, renouvelée, lors du premier colloque universitaire qu'on lui a consacré. Catherine Brun, auteure du désormais

---

<sup>1</sup> Je renonce ici à faire l'inventaire des références, tant l'assimilation de l'écrivain au prophète semble être dorénavant unanime. Marianne Alphant et Catherine Brun inaugurent l'une son entretien (*E*, p. 9), l'autre son essai biographique (2005a, p. 9), en l'évoquant.



incontournable essai biographique *Pierre Guyotat* (2005a), organisa cet événement international à la Bibliothèque nationale de France en mai 2007. Il eut lieu quelques mois seulement après le début de mes recherches. L'œuvre était donc encore pour moi bien opaque (et séduisante dans son opacité) lorsque je me rendis à Paris pour écouter commentateurs, audience et Pierre Guyotat lui-même discuter, pendant deux journées, au sommet de l'une des tours de la Bibliothèque nationale.

Ce colloque, sans l'inaugurer, marquait une étape importante dans la nouvelle consécration de cette œuvre autrefois largement conspuée – ou féroce ment défendue par une minorité de « thuriféraires » (Prigent, 1991, p. 186), voire d'« irréductibles dévots » (White, 1995, p. 47), c'est comme on voudra –, puis doucement oubliée, ignorée. Certes, entre le milieu des années 1980 et le tournant du millénaire, Pierre Guyotat n'a guère utilisé les voies conventionnelles de la publication. Le colloque, du coup, constituait le plus déterminant des événements littéraires qui allaient s'accumuler dans la foulée de la parution de *Progénitures* en 2000.

Cette fiction inespérée n'était supportée d'aucune préface, mais par une sorte de coup de force éditorial, un véritable cortège d'« explications » et de justifications était mis à disposition du lecteur : un enregistrement audio est glissé dans l'ouvrage chez Gallimard, dans lequel on entend Pierre Guyotat lire l'incipit de *Progénitures*<sup>2</sup>; la publication d'un entretien, *Explications*, crée l'événement en inaugurant le catalogue de la maison d'édition Léo Scheer; avec l'étude philosophique *Mots et monde de Pierre Guyotat* chez Farrago, Michel Surya publie la première monographie scientifique entièrement consacrée à l'œuvre. D'autres événements suivront. Des textes de l'écrivain, anciens et nouveaux, furent lus ou mis en scène, à la radio et au théâtre; une exposition fut organisée à Marseille; des fictions et des essais furent réédités, en format poche ou dans la prestigieuse collection « L'imaginaire » chez Gallimard<sup>3</sup> (voir Brun, 2005a, p. 431-432).

<sup>2</sup> L'enregistrement est issu d'une lecture publique qui a eu lieu le 5 janvier 2000, lors de la cérémonie de réouverture du Centre Georges-Pompidou (Brun, 2005a, p. 430).

<sup>3</sup> Les essais autobiographiques *Vivre* (1984), *Coma* (2005) et *Formation* (2007) sont réédités dans la collection « Folio » de Gallimard, respectivement en 2003, 2007 et 2009. *Prostitution* l'est aussi en 2007, cette fois-ci dans « L'Imaginaire », la collection où *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et

De tels événements installent ce que j'appelle « l'effet *Progénitures* », cet effet en retour sur l'ensemble des textes de l'écrivain. Si ces derniers sont désormais lus différemment ou redécouverts, jouissent d'un nouveau crédit et presque d'une nouvelle identité, il n'en demeure pas moins que, comme l'indique Catherine Brun dans son essai biographique, rien n'efface la « légende » : « De nouvelles personnes s'emparent de l'œuvre et, soucieuses d'en montrer la diversité et la trajectoire, amènent un public renouvelé, plus jeune, à découvrir les premiers textes qui ont fait entrer Pierre Guyotat dans la légende » (2005a, p. 431). Catherine Brun ajoute : « De plus en plus, Pierre Guyotat gagne en aura et en autorité » (p. 434).

Lors du colloque, il est vrai, nul ne pouvait éluder le caractère sulfureux et maudit d'une voix littéraire qui s'est d'abord fait entendre dans le tumulte du scandale et dans la colère contre la « censure<sup>4</sup> ». Les discussions témoignèrent donc d'un désir de s'émanciper de cette légende. En réalité, elles la troquèrent contre une autre. L'argument de « Pierre Guyotat : Motricités » proposait de partir de là : du désir de révision du caractère iconoclaste, destructeur de l'œuvre guyotienne, qui s'impose d'une manière générale, voire unanime. Dans le programme, on pouvait lire :

Le temps est aujourd'hui venu de dépasser la polémique et le témoignage pour faire apparaître la force et la trajectoire d'une œuvre hors normes qu'on ne saurait réduire à ses vertus subversives ou à ses pouvoirs de rupture. Une œuvre, donc, qui ne se contente pas de refuser, de s'écrire contre, mais qui propose, déplace, embrasse les autres arts comme l'Histoire, revient aux sources de la langue pour lui donner un relief nouveau. Une œuvre qui relie plus qu'elle ne désintègre<sup>5</sup>.

Telle proposition n'a jamais cessé de me sembler juste. J'en fais, avec beaucoup d'autres lecteurs récents de l'œuvre, un impératif primordial. D'autant plus que l'essai biographique de Catherine Brun a abondamment nourri l'alternative à ce mythe, c'est-à-dire aussi sa vérité.

Pierre Guyotat mérite d'être vu pour ce qu'il est, pour incarner une figure d'écrivain qu'il a révélée depuis les débuts mais précisée davantage depuis *Explications*, *Coma* et

---

*Éden*, *Éden*, *Éden* l'avaient déjà été, en 1980 et 1985 respectivement. Deux fictions de jeunesse, *Sur un cheval* (paru dans la revue *Écrire* en 1961) et *Ashby* (paru au Seuil en 1964), sont rendues enfin accessibles quand Gallimard les publie ensemble, dans la collection « Folio », en 2008.

<sup>4</sup> Je fais évidemment référence à ce qu'on peut appeler « l'affaire » de l'interdiction d'*Éden*, *Éden*, *Éden* » (Brun, 2005a, p. 225). Tous les détails seront exposés au chapitre suivant.

<sup>5</sup> Cité du programme et du communiqué de presse.

*Formation* notamment, et que Catherine Brun a placée au cœur de l'essai biographique : l'homme – dont la rencontre a été un « événement inouï », « un choc » qui inaugure une « année terrifiante » de recherche et d'ébranlement – se situe « à des milles du “maudit” et du “fou” génial » qu'il était devenu pour la postérité (2005a, p. 11, 13). Il est un écrivain sacrifié à sa vocation, traînant un temps son angoisse d'un champ à l'autre, impuissant devant les crises suicidaires où le porte son travail poétique, puis renaissant d'une mort (littéralement) pour mieux se consacrer à une quête qui continue de *confisquer* sa vie, sa sexualité, son corps<sup>6</sup>. La marginalité extrême de cette vie se justifie par sa fin, par la résolution maintenue, au prix de la désolation et de la solitude, d'écrire un

livre pour rien, sans autre proposition ni horizon que ses propres profération et prolifération, que la substitution aux fixités héritées d'un autre ordre, inouï, rythmique, hybride, tout à la fois systématique et dynamique, verbal avant tout. [...] Livre sans progéniture, reste monstrueux, mais livre progénitures [sic], qui s'offre comme seule alternative possible au monde. (Brun, 2005a, p. 429)

La mise au point est désormais ferme. Pierre Guyotat cherche à réussir « l'avènement d'un monde nouveau » (*Af*, p. 56), il désire « installer par le verbe un monde qui n'existe pas encore » (*E*, p. 64). Et le colloque a effectivement été l'occasion de montrer combien l'aura d'enfant terrible, celle d'une jeunesse plus intéressée à défier et à saccager qu'autre chose, ne correspondait plus très bien à l'écrivain. Car c'est un homme calme, paisible même, qui un après-midi est venu partager, sans hâte ni humeur, ses souvenirs avec une audience composée surtout d'adorateurs et d'amis. En réponse aux invitations lancées par Catherine Brun, qui guidait cet entretien public en soumettant des clichés d'archives, soigneusement choisis, au commentaire de l'écrivain, il arrivait à Pierre Guyotat d'écarter avec une certaine désinvolture, du moins une indulgence affectueuse, des événements de son passé : « Ah, mais c'est fini depuis longtemps! », disait-il d'un geste de la main signifiant l'impertinence et la fausse actualité de ces conduites scandaleuses.

---

<sup>6</sup> Je fais référence, en vrac, au nomadisme de Pierre Guyotat à la fin des années 1970, à ses tentatives de suicide (été 1977), à son séjour en réanimation après un coma (décembre 1981), à l'abstinence sexuelle qu'il a revendiquée ensuite. Au fil des prochains chapitres, j'aurai l'occasion d'y revenir.

Sa parole était sereine, mue par un souci de transmission presque tendre. Mais il dénonçait, à sa manière, comment certains récits de sa vie et de son œuvre étaient devenus, sous son initiative ou non, les icônes des autres.

## 2. Prophéties

Le choc, le caractère irrecevable de l'œuvre n'a plus besoin d'un représentant institutionnel de l'autorité paternelle et de son abus de pouvoir pour être revendiqué. Si les lecteurs de l'œuvre, aujourd'hui, ne renoncent pas à témoigner de la violence de fictions toujours aussi désespérantes et insoutenables, leur vocabulaire a néanmoins changé. On sait désormais que l'épreuve rendra son dû, que la provocation n'est pas vaine. L'illisibilité, plus personne n'y croit; il suffit d'apprendre à lire autrement. Philippe Forest, que j'ai cité au début de cette introduction, parle par exemple d'une fiction qui « prend la mesure métaphysique du Mal », qui emporte son lecteur – si du moins il se donne la peine d'une bonne foi et d'une « disponibilité confiante » – vers une expérience sinon « de Vérité, de Beauté », au moins de « révélation » et d'« épiphanie » (2006, p. 280, 282-284).

Les participants au colloque « Pierre Guyotat : Motricités » parlaient, quant à eux, en introduction ou en aparté, de rencontre brutale et décisive, de solitude éprouvante, de sidération, en somme d'un moment de rupture intime, engendrant ses blessures, ses rejets et ses adhésions passionnées<sup>7</sup>. Dans l'article qu'il tira de sa contribution au colloque, Pierre Vilar explicite à quel « jeu de rôles » insoupçonné l'œuvre peut également donner lieu :

Pierre Guyotat a inventé son lecteur en traçant ou frappant le premier mot imprimé. Ce qu'il met en mouvement, par l'extension de la langue dans un espace où le lecteur ne peut entrer qu'hors de lui et par un mécanisme où l'inscripteur dispose seul (mais mobile dans l'histoire commune) de tous nos déplacements, étouffements, dégagements ou saillies, ce qu'il met en mouvement est par nature contraint, soumis à cet emportement. [...]

Comment dire autrement, sinon, que l'expérience de lecture joue sans doute un autre rôle, devant *Éden, Éden, Éden, Progénitures, Le Livre*, qu'ailleurs, partout ou presque

<sup>7</sup> On en retrouvera la trace dans le dossier de la revue *Europe* consacré à Pierre Guyotat, édité dans la continuité du colloque, et plus précisément dans les textes de Patrick ffrench, Marie-Christine Lala, Alain Ollivier, Satoshi Ukai et Pierre Vilar (2009).



dans la littérature. On se demande s'il est possible d'énoncer quoi que ce soit, sur cette œuvre, qui ne prenne en compte l'émotion de lecture, au sens fort, sens contraint et peut-être esclave de ce mot, à rebours de toute mièvrerie en tout cas. (Vilar, 2009, p. 63)

C'est certes le propre des écritures de la défiguration de n'admettre aucune séparation nette, aucune hiérarchie confortable entre le texte et son lecteur. Evelyne Grossman (1996) a déjà montré comment cette altération de la relation littéraire est le prix d'un fantasme, un fantasme qui est celui d'Artaud et de Joyce et qui constitue la pièce fondatrice de leurs mythologies et de leur culte, à savoir celui d'un texte qui *fait* corps, qui *vaut* pour corps, « corps-texte éternellement vivant » engendré à travers l'écriture poétique. À propos de l'œuvre de Pierre Guyotat, on ne peut, il me semble, parler d'« épiphanie » qu'en regard d'une telle théorie de la défiguration, des inquiétudes que les écritures qui y ressortissent portent comme des *rêves* auxquels les lecteurs prennent part.

Faut-il être ce lecteur que l'œuvre « invente » pour elle-même? Le lecteur qui est là où veut le trouver l'œuvre et son « choc », cet impact capable de prendre à soi jusqu'au « *corps matériel du lecteur* », pour reprendre les termes de Catherine Backès-Clément qui, en 1970, mettait en relief la « mutation » inédite opérée dans le langage par la fiction de Pierre Guyotat (repris dans *Li*, p. 177)? Peut-on aménager une position intermédiaire, inventer une posture critique qui à la fois reçoit l'œuvre et objective cette expérience? La lecture psychanalytique, comme l'indique Evelyne Grossman, le permet.

La résistance de certains lecteurs est instructive. Il y a des manières de ne pas lire Guyotat qui sont des manières d'en parler du dehors, d'amener ce monde à se modeler à un vocabulaire étranger, donc de le *connaître* en objectivant ce « jeu de rôles » même où l'œuvre vient confirmer sa force. Moqueur et ouvertement caricatural, le portrait que Hubert Sorin et Edmund White consacrent à Pierre Guyotat dans leur *Our Paris* (1995) le fait à sa manière. Le dessin de Sorin comme la vignette de White exhibent cette dynamique ambivalente et difficile entre un « génie » et la réception impossible, toujours inadéquate car trop proche, qu'il peut en attendre de son vivant. Racontant les circonstances dans lesquelles Pierre Guyotat a réalisé ses improvisations publiques, au début des années 1990<sup>8</sup>, White et Sorin ne

<sup>8</sup> White fait plus précisément référence à une lecture-performance ayant eu lieu à l'Odéon, dans le cadre des Journées internationales Jean Genet, en mai 1991, ainsi qu'aux « Nouvelles Séances

décrivent l'écrivain en « idole païenne » ou en « déité » adorée que pour, en contrepartie, le montrer en fétiche des autres : Guyotat, incompris, chantant obstinément sa langue étrange devant des salles qui se vident de leur public, fascine ceux qui pourchassent les restes d'une avant-garde déchue (White s'inclut alors) ou comble ceux qui, à travers son œuvre héritière, touchent aux reliques de maîtres disparus (Antonin Artaud et Jean Genet en l'occurrence; p. 43).

Lisant Pierre Guyotat après *Progénitures* et *Explications*, après le colloque et la publication de Michel Surya, après tout le reste, il est plus facile d'oublier que jusqu'à tout récemment, l'œuvre imposait à ses contemporains une excentricité et une obscénité menaçantes, dans une forme de chantage. À la sortie du *Livre* par exemple, les critiques rassemblés au *Masque et la Plume* se montraient angoissés par le doute, pris entre la crainte d'être trop crédules devant une escroquerie ou de se laisser intimider par celle d'avoir raté le génie alors qu'il passait (avril 1984). À *Apostrophes* (février 1984), les invités se montraient aussi « tourmentés ». « Sculpteur de mots », Pierre Guyotat leur apparaissait alors comme un écrivain qui prenait la langue « à la gorge » et la « violent[ait] » – par pur plaisir, peut-être. Cela étant dit, je me demande bien si quiconque pourrait aujourd'hui s'autoriser le ton amusé de Bernard Pivot qui, deux semaines auparavant, parlait d'une langue française « charcutée » dont il renonçait de toute évidence à maîtriser la lecture. « Est-ce qu'il y a quelqu'un chez Gallimard qui a lu votre livre du début à la fin? », demanda-t-il, sceptique, après avoir prié le caméraman de montrer, en plan rapproché, une page de l'ouvrage, et ensuite avoir invité l'écrivain à lire un extrait « parce que [lui-même], franchement... ». La mise en spectacle du

---

d'Improvisation publique » créées au Centre Georges-Pompidou, dans le cadre du Festival d'Automne, en septembre 1992. (À leur sujet, voir Brun, 2005a, p. 404-410.) Au moment où je dépose cette thèse, Edmund White publie un autre essai autobiographique, *Inside a Pearl*, dans lequel il raconte sa vie à Paris et parle plus longuement de Pierre Guyotat, « le plus étrange des écrivains » qu'il ait connus, mais aussi l'un des seuls véritables « génies » (New York : Bloomsbury, 2014, p. 203-205). White fait cette remarque : « I'd known a few English-language writers in America (like William Burroughs, Kathy Acker, Dennis Cooper, Samuel Delaney) who loved portraying violence and sexual cruelty for its own sake. But in France, land of Sade and Batille, such extremes are more common » (p. 204-205).

texte, à travers l'exhibition du livre ouvert ou l'élocution de l'auteur, ne suffit pas. Pivot martela encore la question : comment vous lire? qui peut vous lire<sup>9</sup>?

La postérité aura en partie donné tort aux incrédules. Lors du colloque à la Bibliothèque nationale de France, Pierre Guyotat n'avait d'ailleurs visiblement pas renoncé au mythe. Seulement, il était déjà au-delà, de l'autre côté d'un mouvement de l'Histoire, figure avérée d'un destin qu'il avait lui-même préfiguré, en 1967, sous la forme d'un double fictif :

Ce livre [*Tombeau*] passe par moi, sans doute, mais il ne s'arrête pas au *Je*. Il y a, de la même façon, un personnage dans le livre qui est un produit mathématique de l'Histoire, les événements passent par lui mais ne s'y arrêtent pas. Il s'agit du deuxième chef des rebelles. Il n'a plus de sentiments. C'est Mao. Sa légende le précède. Il n'est plus que le dépositaire de ce qui survient. Il n'y a plus rien chez lui du romantisme révolutionnaire qui animait le premier chef. Le *Je* du deuxième chef est complètement effacé. (*Li*, p. 16)

« Pierre Guyotat » est somme toute le nom d'une motricité historique, d'une force de proposition qui œuvre dans l'imaginaire, mais qui a aussi provoqué des choses – *ses* choses. Il produit son univers d'auto-engendrement sidérant, dont on ne peut parler que de l'intérieur. Il a sa chronologie propre, ses prophéties, ses preuves, ses promesses. Mais il y a plus d'une légende (ou bien ses destins sont multiples, polymorphes comme l'œuvre) et il a bien fallu accepter de me perdre un peu dans les méandres des unes et des autres, au fur et à mesure qu'ils étaient mis au jour par le développement de l'œuvre.

J'expérimenterai donc ici, le temps de quelques pages, une approche diagonale de ce que j'appelle « l'œuvre guyotienne » : ses textes, ses paratextes, et l'histoire de leur accumulation et de leur reconfiguration. Je souhaite mettre en relief une contradiction qui sera le point de départ de ma lecture, déliée de paradoxe en paradoxe, d'ambivalence en ambivalence.

---

<sup>9</sup> Ironie de la postérité? À peine quatre ans plus tard, Bernard Pivot fit une place à *Prostitution* parmi les quelque deux mille cinq cent livres de sa *Bibliothèque idéale*, dans la catégorie « Les distorsions » (Boncenne, 1988, p. 280). Pivot présente ainsi la fiction : « Une langue argotique, sexuelle, vicelarde raconte l'épopée désespérante des corps prostitués. Étrange, souvent terrifiant ». Catherine Brun considère que ces deux gestes de Pivot (l'invitation à l'émission et la recommandation de lecture) font partie des « signes de reconnaissance » qui s'accumulent, dès le début des années 1980, comme autant de « preuves [...] d'une admiration partagée » (Brun, 2005a, p. 407).

### 3. Révélation délocalisées

La démarche de Pierre Guyotat a été télescopée par un programme littéraire et critique qui lui était tout à fait contemporain, avec lequel elle est entrée en dialogue et pour qui elle a été une forme de réponse<sup>10</sup> – jusqu'à ses extravagances de *Bond en avant* et de *Prostitution* du moins (j'y reviendrai). En ce sens, cette œuvre est indissociablement liée à l'inscription d'un « point de mémoire » (Ruffel, 2004, p. 99-100) dont on ne peut guère faire l'économie dès qu'il s'agit de parler de langage et de recherche.

De fait, le « roman » guyotien lu à l'aune du « textualisme », transformé en monument d'intransitivité et d'inhumanité où il n'y a *rien à voir* et dont il n'y a *rien à dire*, on le connaît suffisamment. Plusieurs lecteurs ont dénoncé l'influence de ce tenace « bâti d'époque » (Prigent, 1991, p. 197) sur la réception critique de l'œuvre<sup>11</sup>. C'est que, dans la deuxième moitié des années 1960, l'œuvre et la démarche de Pierre Guyotat ont été interceptées par plus d'une recherche de subversion, par plus d'une demande d'insubordination (ou d'utopie). Plusieurs rhétoriques et axiologies spécifiques, reliées à un contexte de révolution (création, théorie et politique ensemble) donné, me semblaient donc disponibles. Avec le recul, et en prenant partiellement au mot Pierre Guyotat convaincu d'avoir été incompris et partiellement mis au ban dès la seconde moitié des années 1970 (par ex. 1992, p. 99), ces rencontres

---

<sup>10</sup> On se référera aux histoires de *Tel Quel* publiées en 1995 par Philippe Forest en France et par Patrick ffrench en Angleterre et aux États-Unis conjointement (Forest, 1995, p. 371-377; ffrench, 1995, p. 146-150). Patrick ffrench, en particulier, explicite très bien en quoi l'œuvre de Guyotat (*Éden* en l'occurrence), sans répondre directement au programme textualiste poursuivi entre 1965 et 1971 par *Tel Quel*, s'en rapproche suffisamment pour venir influencer le développement de leur théorie et de leur pratique. Par ailleurs, la thèse de William Sanchez Verdoux (1986) porte conjointement sur la théorie littéraire « post-nouveau-roman » et la pratique littéraire où elle se révèle, avec une insistance sur le rôle d'*Éden* dans « trois moments de cet itinéraire du post-nouveau-roman » (p. 9).

En outre, je juge l'anecdote suivante parfaitement révélatrice : à l'occasion de la parution d'*Arrière-fond*, les rédacteurs d'un site Internet consacré à Philippe Sollers, très informé et très généreux en archives difficiles d'accès, ont ouvert une rubrique « Pierre Guyotat, tel quel ». L'auteur de la page, A. Gauvin, écrit que « l'occasion nous est donnée de faire retour sur la période – si lointaine, si proche – où les préoccupations de cet écrivain d'une exigence rare rencontraient celles de *Tel Quel*, notamment celles de Jacques Henric et de Philippe Sollers ». <[http://www.pileface.com/sollers/article.php?id\\_article=991](http://www.pileface.com/sollers/article.php?id_article=991)> (Site consulté le 11 novembre 2011)

<sup>11</sup> Je pense principalement à Catherine Brun (2005b, p. 214), Philippe Forest (2006), Christian Prigent (1991) et Tanguy Viel (2000, p. 12-13).



heureuses ou malheureuses me sont apparues d'emblée comme des éléments à objectiver, révélateurs de la motricité de l'œuvre et de ses destins parfois incohérents.

Je retiens que l'époque où Guyotat est apparu comme un iconoclaste maudit (celui qu'il essaie de ne plus être aujourd'hui) était aussi celle d'une France en mutation, voire en crise. L'écrivain était précisément de ceux qui mettaient le feu aux poudres. Les traumatismes algériens commençaient à peine d'être nommés que Mai 1968 amenait ses révolutions, ses espoirs et ses blessures; la théorie littéraire (comme toutes les sciences humaines d'ailleurs) était divisée par les répercussions des « découvertes » structuralistes. La littérature renouvelait donc son lien au politique, et on découvrait Bataille et Blanchot, révélait Derrida et Foucault, retrouvait Sade, Artaud et Genet, les lisait avec Mallarmé ou Joyce, Burroughs ou Michaux. Cette époque d'effervescence, inaugurée par le serment de « soupçon » du Nouveau Roman, a durablement marqué l'avenir de la fiction littéraire (on dira aussi du « roman ») comme celle de la critique, et dans le vocabulaire de certains nostalgiques, on en parlera avec humeur, voire ressentiment, comme d'un attentat meurtrier à la forme romanesque et, avec elle, à l'idée même d'homme portée par l'humanisme<sup>12</sup>.

Or, la migration de la légende guyotienne en Amérique du Nord, d'où j'écris, considère cette révolution du « roman expérimental » ou « post-moderne » d'une manière bien particulière. Si lire Guyotat exige d'en passer, comme pour tous les romans d'aujourd'hui en vérité, par une conjuration des « fantômes » de cette contre-tradition avant-gardiste (Blanckeman et Millois, 2004, p. 6), en le lisant « en anglais » ou dans le passage d'une langue à l'autre implique aussi de régler ses comptes avec la « French Theory » et le post-structuralisme « à la française ».

Aux États-Unis, on peut difficile lire Pierre Guyotat sans être hanter par ces « fantômes ». Car il est, pour le meilleur et pour le pire, « le dernier des grands visionnaires de l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle » : cette assertion d'Edmund White est reprise sur toutes les

<sup>12</sup> Je donnerai un exemple, tiré d'un ouvrage d'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle publié dans l'importante collection « Que sais-je? » des PUF : Pierre de Boisdeffre parle de l'aventure du Nouveau Roman puis de l'avant-garde qui la suit en termes de volonté d'anéantissement du roman, de destruction de la littérature et de déchéance de « l'homme », et *Éden, Éden, Éden* fait partie des exemples les plus radicaux (et, laisse entendre Boisdeffre, les plus gratuits) de cette offensive « antilittéraire » (p. 76-suiv.).

couvertures des traductions anglaises des fictions de Pierre Guyotat; elle circule même en étant attribuée à un « on » vague, quelque chose comme l'intelligentsia française ou le consensus outre-mer<sup>13</sup>. (Je note ici qu'Edmund White raconte, dans le mémoire écrit avec son conjoint Hubert Sorin en 1994, que c'est à ce titre que l'œuvre guyotienne lui a d'abord été présentée, dans le ressac de l'affaire *Éden* : « "The avant-garde is alive and well in France. No, I'm serious, they still believe in it, and the latest genius, *le vrai génie du moment*, is named Pierre Guyotat [...]" », lui aurait révélé un ami poète, états-unien et traducteur du français (1995, p. 41).)

En fait, l'énoncé selon lequel Guyotat représente *en France* le dernier prophète de l'avant-garde française (variantes : « the "last" member of the French literary "avant-garde" of 1960s and 1970s to have kept the faith » [Taylor, 2004, p. 132]; « the last standing bastions of the second-wave French avant-garde » [Potocki, 2011, p. 68]) semble constituer la seule place que les champs littéraires états-unien et anglo-saxon (leur industrie éditoriale, mais aussi une partie de la recherche académique) sont prêts à lui donner, ou plutôt la place qu'ils lui ont inventée : celle d'un quiproquo qui a la vie longue. Selon Craig Dworkin (2009, p. 172) et Beata Potocki (2011, p. 68, 80), il ne peut s'agir que d'une mythification, voire d'un refus de lecture.

Je juge ici un peu rapidement une réception qui m'échappe en partie. Il faudrait certainement me montrer plus incrédule devant ces volte-face que je fais migrer d'un

---

<sup>13</sup> La phrase est : « Pierre Guyotat is violent, transgressive and inspired. He is the last great avant-garde visionary of the 20th Century ». Cette appréciation critique, d'abord apparue sur la quatrième de couverture d'*Eden Eden Eden*, puis sur la première de *Tomb for 500,000 Soldiers*, est listée sous la forme si prisée dans l'édition états-unienne du commentaire critique favorable changé en slogan publicitaire. Dans le premier cas, elle l'est même en tête des autres, chapeautant celles de Barthes, Sollers et Foucault.

Cette phrase ou sa paraphrase n'a depuis jamais cessé de circuler, et à la lettre. Elle est en fait omniprésente sur les sites de vente ou d'indexation de livres anglophones; constamment reprise, elle est parfois convoquée à titre d'approbation et de soutien (« endorsement »), en complément d'extraits cités, sans référence précise, de la préface de Roland Barthes et de la lettre de Michel Foucault. On la retrouve par exemple, sans attribution à White cette fois, en incipit de la présentation en quatrième de couverture de l'édition anglaise de *Coma* (parue en 2009 chez Semiotext(e)), dans la présentation qui accompagne l'entretien pour *The Independent* (1995b), ou sur les documents promotionnels du PEN American Center, qui la cite en présentation d'une activité mettant conjointement en vedette Edmund White et Pierre Guyotat, en avril 2011. ( <<http://www.pen.org/viewmedia.php/prmID/5705/prmID/2126>> [page consultée le 16 avril 2011])

continent à l'autre. Dans cette confrontation entre deux langues ou deux réceptions, j'essaie surtout de mettre en relief des dialogues imaginaires, des histoires rejouées et retouchées où Pierre Guyotat vient cristalliser des controverses et des affrontements. C'est-à-dire, aussi, des appropriations, parce que tout se passe comme si cette œuvre, que le verdict de Roland Barthes ne cesse d'accompagner – « la critique [...] ne peut rien sur ce texte », a-t-il écrit d'*Éden*, *Éden*, *Éden* (repris dans *ÉÉÉ*, p. 275) –, était sans cesse captée par des rêves littéraires qui y trouvent leur compte (ou n'y parviennent pas).

Il s'agit donc aussi de baliser, par la bande, mon propre voyage dans les détours des paroles qui y ont à la fois barré et ouvert l'accès, dans les mythologies des uns et des autres. Après tout, j'ai moi-même pendant longtemps présenté l'œuvre de Pierre Guyotat – et je ne vois toujours pas très bien pourquoi je changerais d'avis à ce sujet – d'une manière similaire à celle de John Taylor qui, quant à lui, fait migrer le superlatif hors de la France, et ne disqualifie le titre du « dernier des écrivains de l'avant-garde » que Pierre Guyotat y recevrait encore que pour lui conférer une place unique dans la littérature mondiale : « Call the results what we may, they offer one of the most extreme reading experiences in world literature » (2007, p. 305).

De cette répétition hypnotique du titre guyotien – le dernier des écrivains de l'avant-garde –, j'extraurai donc l'émergence d'un décalage, des déploiements différenciés qui dénotent au moins l'existence d'une postérité à plusieurs faces. Car en France, Pierre Guyotat est de plus en plus pris au sérieux, et, en contrepartie, les conséquences de son affiliation temporaire à l'avant-garde et à Tel Quel le sont de moins en moins (ou bien cette affiliation est prétexte à réhabilitation). C'est au nom d'une cohérence profonde et absolument singulière, révélée au cours des dernières décennies et restée intacte malgré les alliances éphémères ou les combats, qu'on lui donne la parole dans les lieux les plus respectés de la réflexion littéraire (l'Université, le Centre Georges-Pompidou). L'œuvre est enfin primée (*Coma* a reçu le Prix Décembre) et son étude scientifique est subventionnée par un établissement public (le Prix de la BnF, à sa deuxième édition, a été offert à l'écrivain<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup> Le prix, financé par un mécène, a pour vocation de consacrer un auteur vivant ayant publié dans les trois années précédentes. En 2011, il a été inauguré en couronnant Philippe Sollers.

accompagné d'une bourse remise à un étudiant ou une étudiante qui consacre ses études supérieures, en France, à son œuvre).

Or, pendant ce temps, les traductions anglaises se font attendre et la majorité des critiques écrites dans cette langue persistent à parler de Pierre Guyotat comme du plus incompris, du plus ignoré, et du plus important des grands écrivains que la France ait connus (ou fait connaître). Stuart Kendall, dans un compte-rendu de lecture pour le *Pierre Guyotat* de Catherine Brun, décrit en effet le paradoxe :

Pierre Guyotat (b. 1940) is surely among the least discussed of the indisputably major literary talents of his generation. This is not to say that his work is entirely unknown, that his contribution to contemporary letters remains a secret of the cognoscenti. Indeed, no. For Guyotat's name regularly arises in passing, in reference to literary experimentation, to postcolonial writing or the politics of censorship. Yet despite the frequency of these references, even the cognoscenti – reviewers, critics, historians of literature and thought – rarely discuss the work in any real depth (Catherine Brun's *Essai* includes an exhaustive bibliography of both brief reviews and the rare substantial secondary pieces). Guyotat remains a shadowy figure, the sole persisting exemplar of the avant-garde trend in European arts and letters, arguably the only living writer whose works have a capacity to astonish their reader with the depth and shocking majesty of those of the Marquis de Sade, of Lautréamont, Rimbaud, Artaud, Bataille, or Genet. (Kendall, 2005, p. 136)

#### 4. Les enfants terribles de la littérature

Le commentaire de Stuart Kendall est éclairant. L'œuvre apparaît difficile d'approche, limitée par une réputation qui tient du mythe et du monument – un obstacle qu'aucune curiosité critique véritable ne dépasse, de l'avis de Stuart Kendall. Le débat entre une lecture conjoncturelle, dépassée de l'œuvre, et sa révision (depuis *Progénitures*) a certes droit de cité en France<sup>15</sup>. Il faut tout de même reconnaître que tout est mis en place pour que la postérité tourne au culte, et que la culture américaine est plutôt vulnérable à ce genre d'appropriation (elle en est une sorte de laboratoire). La légende guyotienne y est en fait souvent indexée à celle, plus vaste, d'une France érotique et révoltée, c'est-à-dire (pour le dire rapidement)

<sup>15</sup> C'est en s'appuyant davantage sur la lecture de *Mots et mondes de Pierre Guyotat*, signé par Michel Surya, que Andrew Hussey suggère de considérer les fictions de l'écrivain non pas comme des cas de littérature post-moderne, mais comme faisant directement partie de la tradition des romans engagés (2002, p. 10).

d'une union enviée entre la dissidence sexuelle et politique, entre l'action intellectuelle publique et les pratiques identitaires privées, et ce, sous un régime de transgression jouissive qui doit tout à la tradition catholique.

Est-ce une méprise? Mais qui le malentendu piège-t-il? Je rappelle qu'en 1967, Susan Sontag publiait son important article « The Pornographic Imagination » pour dénoncer comment la « communauté des lettres anglo-américaine » (1969, p. 38) se dérobaît à une tâche qui lui incombait pourtant, et que l'époque rendait plus urgente. Non seulement, se plaignait-elle, la littérature pornographique n'était jamais considérée autrement que comme un phénomène social ou psychologique, mais la critique ratait son rendez-vous avec le « canon littéraire » (p. 58) proprement pornographique qui se révélait alors en France, et auquel les écrivains anglophones auraient pu participer. De l'avis de Susan Sontag, l'insuffisance était sérieuse, parce qu'elle concernait la vocation de la culture comme celle de la sexualité elle-même.

Ces écrits incarnaient donc une littérature se risquant, au-delà des limites du bien et du mal, à explorer celles de la subjectivité. Et leurs *auteurs* – ses modèles sont alors Georges Bataille, Anne Declos, Catherine Robbe-Grillet, le marquis de Sade, etc. –, des sacrifiés de la culture (mais ce mot est le mien). L'écrivain, affirme Sontag dans cet article, est un « explorateur de dangers spirituels » ou un « courtier en folies » qui redonne à la société « ce dont elle ne veut pas, ou paraît ne pas vouloir »; cette dernière en tolère les pratiques « répugnantes » ou « obscures » à la seule condition qu'elle puisse croire qu'il paie cher, de sa vie même, son droit à la fasciner de la sorte avec cette vérité :

There is, demonstrably, something incorrectly designed and potentially disorienting in the human sexual capacity—at least in the capacities of man-in-civilization. Man, the sick animal, bears within him an appetite which can drive him mad. Such is the understanding of sexuality—as something beyond good and evil, beyond love, beyond sanity; as a resource for ordeal and for breaking through the limits of consciousness—that informs the French literary canon I've been discussing. (p. 45, 58)

L'œuvre de Pierre Guyotat, dans sa manière singulière de redéfinir l'engagement de son auteur, est certainement l'une de celles qui se prêtent le mieux à cette demande par ailleurs polymorphe. C'est ainsi « Langage du corps », ce texte où Guyotat expose les métamorphoses et constantes de ses rituels d'écriture masturbatoire, qui est traduit pour le



numéro spécial de *Semiotext(e)* intitulé « Polysexuality »; c'est lui qui est placé en ouverture de ce dossier qui « colle » (« Editor's Note », p. 8) côte à côte des écrits américains, canadiens et surtout français. Le numéro, légendaire à sa manière, rassemble, sous des rubriques énumérant les paraphilies imaginables, des textes parfois si excessifs et obscènes qu'ils en dépassent précisément notre imagination. Étonnamment, l'intervention de Pierre Guyotat apparaît bien inoffensive en regard des scénographies bestiales et coprophiles qui suivent, et dont l'outrance paraissait si sérieuse aux éditeurs de l'époque qu'ils avaient cru bon d'imposer un caractère typographique difficile à déchiffrer et des images atroces et morbides, mais dépourvues d'érotisme<sup>16</sup>.

L'œuvre de Pierre Guyotat apparaît indissociable d'une certaine postérité de la « French Theory » – celle qui nourrit une littérature des ombres, de la décadence et de l'illégalité. Guyotat est une légende parce qu'elle est déjà habitée par les spectres de Sade, Lautréamont, Bataille, Artaud, Genet et autres « *poètes maudits* transgressifs » (Monaghan, 2010). Stephen Barber, professeur à l'université Kingston, et ami de Pierre Guyotat, écrit, dans sa préface à *Tomb for 500,000 Soldiers* – la seule traduction disponible aux lecteurs anglophones, aux États-Unis comme ailleurs :

The publication of *Tomb for 500,000 Soldiers* in October 1967 shattered the future course of French writing, and made Guyotat a highly public and controversial figure in France, often subjected to violent controversies over the sexual and insurgent intensity of his work. Over the thirty-five years since its first publication, the book [*Tombeau*] has become widely viewed as the greatest and most ambitious French novel of modern times, and Guyotat himself is universally seen as the sole living writer to rank with such crucial figures as Artaud, Bataille, Genet and de Sade. For all young French writers, artists and film-makers of originality in the subsequent decades, from Hervé Guibert to Leos Carax, exposure to Guyotat's book would prove to be a seminal and determining creative experience, capable of coalescing and pushing further their own obsessions. (p. 5)

Les hyperboles ne manquent ni dans l'édition académique, ni dans l'édition marginale. « Pierre Guyotat is one of the most original and controversial narrative artists writing in

<sup>16</sup> Voir l'échange entre Rubén Gallo et Sylvère Lotringer (co-directeur de « Polysexuality »), retranscrit dans le numéro « Representations of Violence / Violence of Representation » (n° 3/4) du magazine en ligne *Trans>arts.cultures.media*. <<http://www.echonyc.com/~trans/Telesymposia3/Telesymposia3introeng.html>> (Site consulté le 30 janvier 2013)

France today. For the last twenty years he has been a figure of scandal in French letters... », lit-on dans la notice d'auteur publiée par *Paris Exiles*, dans le numéro où Pierre Joris a livré sa traduction d'*Histoires de Samora Machel* (1985b). Ce dernier, sur son blogue personnel, est plus exalté encore : « For the last forty years Guyotat has been the most experimental, breath-taking and explosive writer in France. [...] Pierre Guyotat, the greatest living avant-garde French prosist » (2008). Ce commentaire fait partie de ceux que le romancier Dennis Cooper a colligés sur son blogue (auquel on n'a accès qu'à la condition de lire un avertissement de Google concernant son « contenu discutable ») afin de souligner la réédition d'*Eden Eden Eden* chez Solar Books en 2009. L'effet de cette accumulation de louanges américaines et anglo-saxonnes, où Pierre Guyotat est présenté comme le Messie qui réalise enfin la promesse sadienne – mais seulement après son deuxième millier d'orgasmes – est aussi saisissante que sa proximité imposée avec le monde ténébreux de Cooper.

Que les traductions et les apologies anglophones de l'œuvre de Pierre Guyotat soient surtout signées par des critiques qui sont eux-mêmes des écrivains marginaux, décidément obscènes et scandaleux<sup>17</sup>, me dit quelque chose du manque qu'elle vient combler ici. Sa référence, du moins, accompagne une fascination pour cette France catholique et libertine qui a produit Sade, Georges Bataille ou Pierre Klossowski et qui en remettait puisque Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Philippe Sollers ou Gilles Deleuze théorisaient cette nouvelle littérature « pornologique » (Deleuze, 1967). Il s'agit alors d'envisager les fictions de Pierre Guyotat comme des textes de l'*impureté*, pour reprendre l'idée de Guy Scarpetta (1984), c'est-à-dire des textes qui, dans leur caractère érotique même (jonction d'un *plaisir* à

---

<sup>17</sup> Bruce Benderson est professeur, traducteur (d'Alain Robbe-Grillet, Virginie Despentes et Nelly Arcan notamment), et auteur de fictions parfois autobiographiques qui sont surtout connues dans la littérature gay, et qui insistent sur une sexualité marginale et « dégénérée » (voir 1998), pratiquée dans des milieux sordides et pauvres. Denis Cooper, romancier et poète qui vit en France, écrit des thrillers psychologiques épouvantables, où la drogue, le viol et le meurtre se conjoignent dans des figures glorifiées d'obsessions autodestructrices et d'affabulation. Gary Indiana (pseudonyme), écrivain associé à la littérature GLBT, a d'abord été un acteur actif dans le milieu du cinéma expérimental allemand (tournant des années 1980), puis a écrit, entre autres, une série de biographies romancées sur de grands criminels américains. Edmund White est un romancier états-unien ayant longtemps vécu à Paris, qui expose dans ses ouvrages et sur la place publique son homosexualité et sa séropositivité, et qui est maintenant professeur à l'université de Princeton, membre de l'Académie états-unienne des arts et des lettres et officier de l'Ordre des Arts et des Lettres français. Tous ces auteurs sont, comme Pierre Guyotat, nés entre 1940 et 1950.

la *lecture*), font offensive (et offense) aux codes de la représentation romanesque comme aux codes des conduites sexuelles (donc l'idéologie).

Lu d'outre-Atlantique, Pierre Guyotat est donc parfois le représentant de la « lignée des *enfants terribles* de la littérature française » (Potocki, 2011, p. 81) ou encore de la « tradition particulièrement française de l'avant-garde pornographique » (Dworkin, 2009, p. 172). C'est un tel parti pris qui permet à Bruce Benderson de s'essayer à une comparaison presque loufoque, et pourtant fort pertinente, entre deux produits exemplaires des cultures en jeu. Benderson lit donc Pierre Guyotat, « poète maudit » français, chantre des déviances sexuelles (au nombre desquelles l'homosexualité n'est qu'un cas), en le confrontant à Andrea Dworkin, féministe connue pour sa croisade contre la pornographie, de manière à révéler le dégoût puritain pour la sexualité, et l'étonnante « moralité » du plaisir trouvé dans l'abjection et la « dégénérescence » (1997).

La référence à la littérature spécifiquement *gay* ou à une critique de l'hétéronormativité reste en général latente, présupposée par l'affiliation des romanciers qui lisent et défendent l'œuvre de Pierre Guyotat auprès des lectures anglophones mais rarement actualisée dans le propos. Du côté de la recherche académique, le chercheur Owen Heathcote fait toutefois exception : il préfère associer l'œuvre guyotienne au corpus beaucoup plus récent (il le situe au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle) du « *gay porn* », c'est-à-dire minimalement à la pornographie « *queerisant* la masculinité », et ce, de préférence à la « "nouvelle pornographie" » française (tout aussi extrême contemporaine) (Heathcote, 2005, p. 27).

Tout se passe comme si importait (fascinait?) surtout l'ombre de Sade – la sexualité associée, au-delà de toutes limites, à la violence, au « mal » ou à l'érotisation de la pulsion de mort. Roger Clarke (1995), dans l'article qu'il consacre, pour *The Independent*, à Guyotat à l'occasion d'une exposition à la Cabinet Gallery de Londres – celle-ci comprend, entre autres choses, quelques exemplaires des « écrits sauvages », ces feuilles manuscrites souillées par l'activité masturbatoire qui en accompagne la rédaction –, présente l'écrivain comme « l'authentique héritier de Sade, Artaud et Genet ».

Ces références croisées sont d'autant plus importantes que l'article, entre quelques références au portrait un peu malicieux d'Edmund White, apporte ces confirmations,



arrachées à Guyotat en entretien : « I was mad » et « I like both sexes ». C'est ainsi que Pierre Guyotat, « le plus controversé des écrivains français encore vivants » mais aussi un écrivain « virtuellement inconnu des lecteurs anglophones », apparaît comme le pire cauchemar de la littérature française, son produit monstrueux, un « phénomène » qui trahit les passions contradictoires qui lui donnent forme : « Imagine if De Sade had written about Vietnam after fighting in it, and you will get some idea of Guyotat's cultural significance for the French – both reviled and adored in equal measure<sup>18</sup> », écrit Clarke.

## 5. Traductions

Il faut reconnaître que les circonstances des premières migrations américaines et anglo-saxonnes ne sont pas banales. En 1981, je l'ai dit, « Langage du corps » est paru en anglais<sup>19</sup>. Mais la toute première traduction anglaise d'une *fiction* de Pierre Guyotat à paraître est, à ma connaissance, celle que Kathy Acker a intégrée à *Great Expectations* (1982<sup>20</sup>). Quand Acker utilisera *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, en 1988, pour *Empire of the Senseless*, suivant sa singulière pratique du plagiat et de l'appropriation textuelle, ouvertement revendiquée en termes de terrorisme ou de piraterie littéraire, l'œuvre de Pierre Guyotat sera un peu mieux connue : des extraits de *Samora Machel* et d'*Éden* auront été traduits et publiés dans des périodiques et Pierre Guyotat lui-même aura fait plusieurs lectures de ses textes<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Dans sa critique intitulée « Poésie, perversion et politique », publiée dans *L'Express* en 1971, Jean-François Revel dénonçait la « précensure » que les préfaciers, tels des « soldats », avaient mise en place pour faire croire, dit-il, qu'*Éden, Éden, Éden* marque « le début de la tradition socialiste » plutôt que « le terme de la tradition sadiste » (repris dans Revel, 1972, p. 163). La guerre d'Algérie n'était alors qu'une ombre facile à moquer dans un cauchemar complaisamment narcissique. Pour Michel Gheude (1971, p. 148-150), Jean-François Lyotard (1974, p. 178) et Catherine Backès-Clément (dans *Li*, p. 178) au contraire, la guerre d'Algérie est un substrat dramatique essentiel.

<sup>19</sup> Le texte lu au colloque de Cerisy-la-salle « Artaud/Bataille » était alors disponible, en français, dans les actes du colloque, plus précisément de sa première partie, publiés en 1973 (1973a). Je rappelle que *Vivre* ne paraîtra qu'en 1984.

<sup>20</sup> Selon Stephen Barber, des fragments de textes (il ne précise pas les titres) ont également été publiés dans la revue littéraire *Curtains* au début des années 1970 (Barber, 2010). La bibliographie de Catherine Brun n'en fait toutefois pas mention (2005a, p. 460).

<sup>21</sup> Voir Brun, 2005a, p. 369, 378, 417 et 460. Graham Peter Fox avait commencé de publier des extraits d'*Éden, Éden, Éden* dès 1984, mais la publication de l'intégralité de la fiction « est différée

Selon Lidia Yuknavitch, le plagiat chez Acker constitue une forme de critique radicale de l'humanisme qui doit beaucoup à « la tradition littéraire française qui met en valeur le lien entre la sexualité et la violence comme l'importance de la transgression, cette forme de résistance, et qui comprend les œuvres de Sade, Genet, Artaud, Bataille, Fanon, et Guyotat » (2001, p. 77). Il y aurait beaucoup à dire sur cette rencontre entre l'œuvre guyotienne et une des plus importantes voix littéraires *queer* anglophone, elle-même grevée de sa légende<sup>22</sup>. Pour l'instant, je dirai seulement que cette première présence de Guyotat dans la littérature américaine constitue une circonstance aggravante au mythe, car elle dénonce la disparition d'une traduction qui aurait dû la précéder. Officielle et attendue de Pierre Guyotat lui-même, celle-là n'a jamais vu le jour. En effet, Helen Lane, grande traductrice américaine que l'on connaît peut-être pour avoir participé à la traduction de l'*Anti-Cédipe* à la fin des années 1970, aurait à la même époque travaillé à celle de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Mais après l'incendie de sa demeure, son unique tapuscrit n'a jamais été retrouvé (voir Brun, 2005a, p. 356, 417).

Cette histoire – qui a décidément un quelque chose de romanesque – est devenue la légende d'un livre qui menace bien littéralement de tuer son lecteur. Dans *Eden Eden Eden*, publié en 1995, elle est inaugurée sous la forme d'une célébration funeste et jouissive : « It [Eden] is lethal, and it has no precedent. [...] Pierre Guyotat is the most original writer alive, and this is his most livid, atrocious book. It will derange you and it will scar you », lit-on en

---

*sine die* » chez son éditeur, Lapis Press, créé en 1984 par Sam Francis, avec qui Pierre Guyotat collaborait alors (p. 419). J'ajouterai que c'est aux États-Unis, dans un entretien avec Sylvère Lotringer à l'université Columbia, que la première ébauche de *Coma* est produite (p. 378). Des extraits de cette entrevue ont été traduits et publiés dans *Impulse*, « une revue canadienne anglophone », à l'hiver 1985 (p. 369).

<sup>22</sup> Kathy Acker (1947-1997) représente à certains égards l'homologue féminin et américain de Pierre Guyotat. Lesbienne et culturiste, étudiante en littérature affranchie du milieu académique (mais elle en a gardé une véritable passion pour la théorie), elle a écrit des ouvrages scandaleux, extrêmement violents et pornographiques qui ont été menacés par la censure. *Blood and Guts in High School* (1984) a été interdit en Allemagne à sa sortie. *Empire of the Senseless* a aussi fait partie des titres qui, destinés à la librairie Little Sisters de Vancouver, ont été saisis pour obscénité par Douanes Canada (ce qui fut à l'origine d'une très longue affaire juridique, conclue en 2000). *Semiotext(e)* et Sylvère Lotringer se sont occupés, du vivant de l'écrivaine, de la publication de ses textes plus difficiles d'accès.

quatrième de couverture et en préface, signée Stephen Barber<sup>23</sup>. Ce dernier en donne une version augmentée en préface de *Tomb for 500,000 Soldiers*, paru en 2003 :

Soon after the book's original publication, the sole typescript of an English-language version by the translator Helen Lane was destroyed by fire, either by accident or intentionally; even Guyotat himself is unsure of the exact circumstances of this notorious calamity, though Helen Lane (who suffered a profound spiritual crisis during her work on the book) had certainly viewed its action—which she saw as being situated in a post-apocalyptic timeframe—as disorientatingly unlike any other work she had approached. (p. 7-8)

L'invitation au fantasme, une fois lancée, a connu plusieurs versions plus ou moins spectaculaires et prophétiques. Que *Coma* ne soit pas aussi pornographique qu'*Éden* n'empêche pas Gary Indiana de prendre ses précautions, dans la présentation qu'il a ajoutée à sa version anglaise, publiée par *Semiotext(e)* :

In Guyotat's case, criticism advises us to sample his work in homeopathic doses, as if too much exposure would kill us. In effect, Guyotat's writing operates as a toxin that poisons what's valorized as literature, revealing its emptiness, its uselessness, its falsity. Guyotat spoils the flavor of bourgeois literary writing, like a drug that causes derangement of the senses. If we experience this as liberating rather than terrorizing, we realize the truth of Artaud's declaration that *all writing is pig shit*—an emetic scream that returns language to its original, primal function. (p. 9-10)

La littérature agit, performe, détermine et mine le réel. Elle est puissante, troublante, sublime. C'est là un rêve que l'on ne cesse de retrouver, avec Pierre Guyotat lui-même ou en dépit de lui, dans les métamorphoses de sa postérité vivante. – « Ô nostalgie de l'action chez les littérateurs! », relevait non sans ironie Jean Alter dans un compte-rendu critique d'*Éden* préparé pour *The French Review*, où il sera amplement question de monotonie et d'ennui devant un livre qu'on ne termine que « par conscience professionnelle, comme tel roman traditionnel dont on doit faire un compte-rendu » (Alter, 1973, p. 856, 857).

Mais l'un des destins de cette « réponse » que l'œuvre a offerte à une attente historique d'indocilité et de subversion apparaît être le fruit d'un malentendu fort prodigue. Il consiste à

<sup>23</sup> Peter Monaghan, dans son article publié à l'occasion de la sortie de *Coma* chez *Semiotext(e)*, fait état d'une entrevue originale avec Stephen Barber, où ce dernier aurait rappelé qu'aucune des trois traductions anglaises annoncées de *Prostitution* n'ont vu le jour, et que la traduction de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* promise par Helen Lane à Grove Press, au début de la décennie 1970, n'a jamais été livrée parce que, épuisée, elle a détruit son manuscrit (2010).

demander à l'œuvre guyotienne de porter toute une fantasmatisation érotique à teneur sadico-anale; elle s'y réfère comme on choisit d'idolâtrer la perversion, d'en faire le moyen d'une insurrection radicale, où le choix du « mal » sert à défier les morales aliénantes. Le danger est de disjoindre l'imaginaire et la langue de Pierre Guyotat, de les rapporter à un régime de régression anale qui, à travers le mot cru et la fétichisation de la violence, nourrit une fantasmagorie qui joue des plus grands tabous de la civilisation et actualise les *Cent vingt journées de Sodome* ou *L'Histoire de l'œil* dans des décors plus ou moins exotiques. (Je pense à *The Marbled Swarm* de Denis Cooper (2011) ou *A French Book* de John Christy (2012), où l'influence de Guyotat se fait sentir, de loin, comme en secret, dans des univers où la sexualité est un avatar du meurtre, et où les mots sont les instruments d'un pouvoir absolu du sujet pervers sur la vie de ses victimes, pour son plus grand plaisir.)

La traduction de *Prostitution* par Bruce Benderson est aussi révélatrice. Intransitive, l'œuvre iconoclaste ne l'est en effet plus. Son univers épique et uchronique est rapporté à un « décor algérien » post-colonial par Benderson qui explique, en préface, que sa traduction a de ce fait dû être une *transposition* à la fois géographique et historique (1995b, p. 5. Je traduis.). Alger en effet, où est située la fiction dans sa version originale française<sup>24</sup>, est devenu un « lieu caraïbéen non identifié » (1995b, p. 5. Je traduis.). Et le traducteur a trouvé, comme équivalent à la tension entre la langue du colonisateur français et l'arabe des colonisés, celle que le « spanglish » cristallise aux États-Unis (p. 5).

De la langue archaïque que la défiguration guyotienne tente d'extraire des entrailles d'une langue maternelle, la traduction en perd donc la trace. Celle-ci prend plutôt appui sur les variations linguistiques que la ségrégation des immigrants, la pauvreté, l'exploitation sexuelle et la colère, le désir d'insurrection, ont engendrées en marge de l'anglais états-unien normatif. Des « slangs » et des sabirs s'entremêlent pour donner une couleur locale aux actes inimaginables qui peuplent les fantasmes des humains. Parmi eux, Bruce Benderson nomme le parler des Puerto Ricains à New York, celui des Noirs du Sud, le « splanglish », le « slang

<sup>24</sup> Le « résumé » placé au début de *Prostitution* commence ainsi : « I (9-29) Alger. Une rue. Au 16 ter, bordel mâle » (*Prost*, p. I). Dans la traduction de Bruce Benderson, ce périphrase est traduit ainsi : « An island in the Caribbean. A street. Number 16C, male brothel » (1995b, p. 7).



homosexuel étatsunien » et le « rap » (p. 5-6). Leur monde est interlope, celui des bas-fonds et des ghettos, des minorités et des aliénés sociaux (p. 5).

La traduction, ici, renonce à prendre le parti du *son* sinon pour rappeler qu'il est le monotone produit d'un « torrent d'agression sexuelle » et d'images « centrées sur l'excitation sexuelle » (p. 3, 5). C'est qu'importe surtout l'impact que l'œuvre a sur ses lecteurs. La « subversion » qu'il faut transposer, fait valoir le traducteur, consiste en un choc social et politique. Car selon Benderson, la langue défigurée de Guyotat sert d'abord à attaquer ses lecteurs français à coups de retour du refoulé de l'Histoire : dégoût pour leur passé colonialiste, culpabilité de la guerre d'Algérie, peur panique de l'immigration arabe (p. 5).

Tout autre est le savoir qu'un autre traducteur, Olivier Le Lay, a reçu de la défiguration guyotienne. Cet ancien musicien, maintenant traducteur d'œuvres de la littérature allemande réputées intraduisibles, a clos la série des communications au colloque « Motricités de Pierre Guyotat<sup>25</sup> » en expliquant en quoi la lecture des fictions guyotiennes – *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *Éden*, *Éden*, *Éden* et *Prostitution* – lui a permis de former sa traduction d'*Enfants des morts* d'Elfriede Jelinek : comment conserver ce qui fait la justesse des néologismes de Jelinek, soit ce décollement du sens et de la signification, et surtout cette polysémie lestée de toute l'histoire de la langue allemande?

Olivier Le Lay n'a pas traduit les fictions de Pierre Guyotat, mais de toute évidence, il a reconnu en elles une exigence de littérarité sans compromis, appliquée aux plus petites unités de la langue, en deçà de toute signification : le son de la lettre même, sa place dans la lancée de la phrase et surtout le long labeur d'engendrement dans et par la langue qu'il a fallu traverser pour y arriver. Il fallait choisir l'illisibilité dans la musique, raconta-t-il, et, surtout, en reproduire le mouvement, et pas seulement le résultat. Or, ni Louis-Ferdinand Céline (on connaît certes sa ferveur un peu paranoïaque pour l'émotion cruelle et le refus de la gravité dans le « style » assassin) ni Antonin Artaud, dont Pierre Guyotat paraît pourtant si souvent l'héritier, n'avaient répondu à cette nécessité d'attraper des *rythmes*, avec ses sons comme centres de gravité, et de les relancer d'une langue à l'autre. J'ose penser qu'on met ici le doigt

---

<sup>25</sup> Son texte n'est pas paru dans le numéro d'*Europe* qui sert d'actes. Je me base donc sur mes notes personnelles.

sur une spécificité de l'œuvre défigurée de Pierre Guyotat : être déjà une œuvre de traduction au sens où Walter Benjamin l'a définie (2001), création-traduction qui cherche au cœur même de sa langue propre les pièces et « tessons » (p. 129) d'une langue pure, originaire, décomposée dans le devenir des langues.

## 6. En arrière, en avant<sup>26</sup>

Ma digression est motivée. Je n'ai pas besoin d'inventer les dérapages et les excès des lecteurs de Pierre Guyotat, pas plus que la retenue et le déni des autres. Au colloque de Catherine Brun, une personne de l'assistance commenta une communication en expliquant que, vérification faite, *Éden, Éden, Éden* seyait effectivement bien à la masturbation, qu'on pouvait lire l'ouvrage d'une main, comme il l'avait été écrit, le rythme de l'écriture déjouant efficacement, comme Guyotat l'avait expliqué dans son célèbre « Langage du corps », l'accomplissement trop rapide d'une « résolution dans l'orgasme » (V, p. 34). J'aurai l'occasion de revenir sur cette confusion au demeurant fréquente entre les différentes scénographies d'écriture et les différents textes de l'œuvre. Pour le reste, en revanche, ce lecteur n'a fait que démontrer l'agaçante fatalité de la création littéraire : même barricadé, comme chez Pierre Guyotat, de tout un appareil paratextuel, le texte peut toujours échapper à son auteur.

Si quelque chose comme des « études guyotiennes » sont en voie d'émergence, si une histoire de la critique des fictions et des essais de Pierre Guyotat prend forme, c'est bien la disqualification de leur caractère pornographique qui lui sert de base la plus cruciale. La prise de parole dont l'auteur accompagne ses fictions sert au moins à désarmer une telle lecture, dont les conséquences catastrophiques sont connues depuis la triple interdiction d'*Éden, Éden, Éden*. Mais il ne suffit pas de reconnaître qu'il n'y a, dans les fictions de Pierre Guyotat, de représentation que défigurée, inlassablement défaite et refaite, continuellement donnée et enlevée au lecteur – censeur ou pas. La langue défigurée de Guyotat impose que

---

<sup>26</sup> Je m'approprie ici le titre d'un entretien avec Jacques Henric, publié dans *Art press* en janvier 1985 (1985a).

nous prenions de front la question de la destructivité à l'œuvre, et plus particulièrement de son inscription dans un champ trouble, entre psychose et perversion, qui fait de la loi œdipienne une cible.

Dès *Prostitution*, la force de proposition, la puissance de *création* de l'œuvre s'est révélée comme étant toujours alliée à une volonté de destruction dont il faut prendre acte. Dépassement, remplacement, *écroulement* de la loi? Dans sa lettre même, *Prostitution* affiche le théâtre d'une écriture de la défiguration, qui est « tout à la fois dé-crétion et re-crétion permanente » (Grossman, 2009, p. 9). Elle affiche l'abjection d'une écriture normative, la mise en lambeaux de la scène de la représentation, pour l'invention d'une « langue nouvelle » et des identités qu'elle peut prendre en charge. La parole neuve dont le texte exhibe le difficile accouchement appartient ainsi à un sujet de révolte et de transgression, et rencontre son désir de « se recomposer » un corps qui ne serait plus structuré par l'Œdipe : « *combien me faudra-t-il traverser d'écritures illégales pour que m'étant recomposé un corps de ce qui dans mon corps résiste à l'écriture, je puisse te rejoindre à nouveau, nu, sur l'humus, dans l'hors-légalité!.., aia..!, aia..!, aiah..!, aiah!.., aiah!.., »* (*Prost*, p. 38).

Depuis *Progénitures* et la consécration qu'elle a inaugurée, on aura tendance à voir l'affaire en d'autres termes. L'audience, davantage rompue aux esthétiques de la laideur et l'immonde que l'art contemporain n'a cessé d'explorer pendant le XX<sup>e</sup> siècle, pouvait peut-être enfin reconnaître à quel retournement métaphysique Guyotat cherche à nous confronter. Il fait de plus en plus valoir que nous avons quelque chose à apprendre de ce destin d'évidement de la subjectivité ou de destitution de la *personne* auquel son imaginaire et sa langue, furieusement et avec entêtement, conduisent notre pensée et notre imagination depuis leur début. Il importe peut-être moins de montrer que cette œuvre actualise les promesses de Sade que de remonter aux leçons politiques et ontologiques que Sade lui-même peut avoir projetées en avant, ou en arrière.

Un nouveau crédit est accordé à la langue obsessive et perverse de l'écrivain. Non pas déviante ou folle, elle a la liberté de la langue du sauvage et de l'enfant (ce que Catherine Backès-Clément faisait déjà valoir; dans *Li*, p. 177-179). Elle a, encore, l'entêtement d'une idée qui va « jusqu'au bout » de sa force transgressive (Surya, 2000, p. 19-20). Du coup,

l'illisibilité accuse à nouveau son lecteur, inapte à saisir l'étendue du « mystère » qu'il n'a pas voulu considérer plus tôt. « Vous écrivez dans *Vivre*, rappelle Marianne Alphant dans l'entretien d'*Explications*, "Ce qui est de l'ordre du mystère ne peut s'exprimer dans une langue commune", comme si à partir du moment où cela touchait à des choses mystérieuses, ou d'ordre métaphysique, la langue ne pouvait plus être la langue commune ». Pierre Guyotat lui répond :

Oui, mystérieuses, c'est-à-dire quand et où, vraiment, les deux contraires apparents se touchent, c'est-à-dire l'ordure et la métaphysique, disons Dieu. Forcément, parce que le mouvement de rapprochement des deux mondes dans la fiction exige un effort, un engagement tel que la langue commune – est-ce la langue commune que tout le monde parle, donc, tout de même, invente? non! – la langue plate plutôt, littérairement dominante, y est impossible. Seule la langue du chant permet en même temps de faire passer le mystère et de renforcer l'énigme; de les rendre encore plus troublants. (*E*, p. 35; voir aussi p. 70)

Il y a là un changement de vocabulaire et de perspective capable de faire oublier aux « nouveaux » lecteurs l'incrédulité et le mécontentement avec lesquels d'autres, de la génération précédente, ont accablé la « légende ». Pierre Guyotat sera enfin compris. Nous n'avons pas fini de déchiffrer le secret de l'alliance inouïe, inimaginable entre la langue et le corps, entre l'écriture et la sexualité, entre la littérature et la vie qu'il accomplit sans compromis, peut-être plus purement, plus absolument que les autres écrivains auxquels il est rapporté.

Nous savons maintenant que le projet de Guyotat n'est pas vain, qu'il a une fin. La paradoxale union entre la laideur et la beauté, entre l'informe et le spectre des visages humains, d'autres que l'écrivain nous ont appris à les interroger, à les apprécier. Rapprochée aux œuvres d'Antoine Volodine et de Valère Novarina par exemple – ce que Lionel Ruffel et Marion Chénétier-Alev ont fait –, l'écriture de la défiguration guyotienne se déprend un peu mieux du spectre sadien, et on voit moins les sexes déformés et multipliés qu'on n'entend les chants épiques que ces accouplements ordonnés, ces tabous transgressés, ces meurtres désirés servent à faire surgir. Dans un entretien publié au début des années 1990 – cette décennie de silence éditorial, d'indifférence critique –, Pierre Guyotat confie à son ami Jacques Henric :

Dans la seconde moitié des années soixante-dix et une bonne partie des années quatre-vingt, les « idées » (oui, il n'y a pas eu beaucoup de pensée) ont fait oublier non pas le



« travail sur la langue » – horrible locution qui cachait souvent le plus inutile des formalismes – mais le *chant* de la langue, le modelé du mot. J'en sais quelque chose de cet oubli. J'ai traversé cette période, tu le sais, dans l'isolement. Je crois avoir tenu bon. (1992, p. 99)

Plus claire est aussi l'invitation à voir, dans ces fictions, la rémanence d'une Histoire irrémissible, chargées des horreurs que les hommes ont pu commettre les uns contre les autres. L'être humain, être de langage et de pulsion, est à l'origine d'une entreprise d'imagination et de poésie qui tente de saisir l'impensable, qui « force la pensée » à envisager ce qui lui échappe ou ce qu'elle a fui (Surya, 2000, p. 17). Dans *Explications*, la visée rédemptrice de son écriture de la défiguration est mise de l'avant, et c'est là-dessus que Michel Surya conclut son essai :

[...] mais « Qui » pourra jamais racheter la destruction des communautés juives d'Europe, l'humiliation – sans autre précédent que celle des Noirs par la Traite – faite à ces « frères humains », et au Créateur de tous? Les images, la pensée de cette extermination me suivent et me précèdent chaque jour et, chaque fois, me mettent à bas : on se relève à grand-peine de l'évocation de pareilles images qui ne peuvent pas ne pas faire partie de la vie intérieure de tout être sensé depuis la fin de la guerre; presque tout ce que je vois, je le rapporte immédiatement à cet absolu de l'abomination auquel la raison, notre pauvre raison, se heurte sans fin, sans fin... Et pourtant c'est avec la raison qu'il faut lutter contre le retour de ce déraisonnable absolu qui, en même temps, à partir d'un atroce postulat, a développé une logique parfaite, une logistique de l'exploitation des corps, des cadavres, de la substance corporelle : penser que la graisse des corps brûlés servait à brûler d'autres corps! (E, p. 92)

Pierre Guyotat n'écrit pas tant contre un présent, contre un statut social et une histoire familiale, que contre l'Histoire. L'œuvre, dans son progressif dévoilement, dans la quête menée par l'artiste pour y toucher, y trouve sa cohérence la plus tenace. C'est tout un héritage civilisationnel qui pèse sur l'écrivain pensé en « saint » (2010c), dans le refus de l'amnésie et de l'indifférence, et dans le choix de l'empathie et de la mémoire<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> En discussion avec Emmanuel Laurentin pour *La Fabrique de l'Histoire*, sur France Culture (3 mars 2008) : « La torture en Algérie, on ne savait pas... Il y a des gens qui ont perdu leur travail à l'époque, il y a des journaux qui étaient caviardés sans arrêt parce qu'ils faisaient état de la torture, à l'époque où ça se faisait. Je pense que ce n'est pas spécifiquement français, mais c'est insupportable pour quelqu'un qui a vécu un certain nombre d'années perpétuellement dans le discours : "c'est la première fois", "il aura fallu attendre 60 ans", "il aura fallu attendre 100 ans", "il aura fallu attendre 200 ans", comme si cela n'avait pas été déjà fait par les générations antérieures dont certains éléments l'ont oublié, moi je n'oublie pas ».

## 7. Annonces

Ce que j'ai essayé de mettre au jour à travers cette longue introduction – longue comme ma propre traversée de l'œuvre, de ses lectures accumulées, de son histoire –, c'est la coexistence de plusieurs « légendes guyotiennès », le jeu décalé entre des visions et des réalisations, des promesses et des preuves. J'ai en effet voulu lire Pierre Guyotat *sans Progénitures*, à contre-courant de son effet en retour sur l'œuvre. J'ai voulu traverser l'« œuvre », c'est-à-dire l'ensemble des textes écrits et des paroles archivées, des fictions et des essais, en tenant un horizon à mi-chemin entre la naissance de la légende (*Éden*) et sa révision décisive (*Progénitures*).

Pour ce faire, il fallait d'abord prendre acte de l'ensemble des lectures accumulées, des commentaires qui accompagnent cette œuvre et marquent son histoire propre, pour revenir à cette époque de transition qui suivit la publication de *Littérature interdite* et annonça, de proche en proche, le tragique aboutissement de la crise dépressive où sombra l'écrivain, à savoir le coma de 1981. Mais à travers ces lectures, on recueille surtout le travail continu de cet écrivain toujours voué à sa tâche, dénouant de plus en plus sa parole, mais en tenant l'amarre au point d'une révélation cruciale qui mérite d'être mieux élucidée : la découverte d'une poétique du rythme et du son qui vient décoller les deux faces du signe linguistique, et qui fait en sorte que le français est restitué à une étrangeté originaire, inquiétante.

*Prostitution* (1975) marque le moment d'une rencontre déterminante entre une rébellion personnelle et un projet culturel, entre le désir d'un individu de s'affranchir de tout ce qui représente l'autorité paternelle, l'orthodoxie artistique, la fatalité historique (Guyotat n'a jamais abjuré ses convictions marxistes) – et celui de rendre, dans toute la positivité possible, un contre-monde. Le *je* qui s'y met en scène n'est pas encore le « putain » guyotien,

---

La réhabilitation des dernières années a effectivement pris appui sur une révision du lien entre les fictions de Pierre Guyotat et la guerre d'Algérie. En présentation à la série d'entretiens produites par l'émission « Hors-champs » de France Culture (animée par Laure Adler; diffusée du 27 au 31 décembre 2010), *Tombeau* est dit être un « livre culte encore aujourd'hui tant par la scansion de son écriture que par le désir de rendre hommage à toutes les victimes de cette guerre qui ne disait pas alors son nom ». En présentation d'une rencontre annoncée à l'IMEC en septembre 2012 ou à celle de la mise en lecture de Patrice Chéreau et de Thierry Thieû Niang (2011), c'est l'ensemble des fictions de Pierre Guyotat qui est placé en dette par rapport à ce savoir sur la guerre coloniale.

mais plutôt un double du poète; la scène sexuelle est celle-là même d'une naissance d'une subjectivité dans « la langue nouvelle », celle d'une langue et de son sujet, nouée dans une scène primitive et ses avatars fantasmagoriques. Le français est plus qu'ailleurs polymorphe, multiplié en états qui scandent une histoire inouïe. À certains moments, le texte visiblement pris dans une éloquence classique qu'on ne retrouve nulle part ailleurs dans l'écriture guyotienne, à d'autres, la norme est plus méconnaissable, en partie parce que la « langue nouvelle » est le résultat d'une synthèse – elle aussi sans équivalent dans l'œuvre – entre des matériaux poétiques divers (texte d'adolescence et texte sauvage notamment). Or la genèse de cette fiction est complexe, et je montrerai qu'elle est ce qui reste d'une série d'échecs et de sabotages qui marquèrent cette époque de « passage » à l'oralité et au rythme. Cette dernière m'apparaît comme une étape cruciale de lutte, mais aussi celle de l'invention d'une solution, d'un dénouement très singulier, témoignant de l'irréductibilité de ce conflit permanent, au fondement de cette œuvre de la défiguration, entre créativité et destructivité, entre faire et défaire (et refaire), entre pulsion de vie et pulsion de mort également.

Le premier chapitre de cette thèse, « Défiguration », est consacré à un effort de théorisation de cette notion, à partir principalement des travaux d'Evelyne Grossman. Une réflexion sur la *loi*, sur les dépassements ou les déplacements qu'une prise de parole poétique peut lui faire subir, sous-tend mon parcours qui aboutit à une conceptualisation psychanalytique des *dehors* de la loi et de la représentation. Je dégage l'hypothèse d'une *langue originnaire* visée à travers la défiguration du langage – un travail de confrontation, d'agression et de reconstitution de la langue maternelle dont Pierre Guyotat a parlé en ces termes, dans *Coma* :

Les mots eux-mêmes, qui fixent tout, sont pris, exposés dans ce refus, ce dégoût du fixe-présent – alors il faut les transformer, les sauver de leur fixité, de leur in-profondeur : en regard du réel – qui ne l'est pas –, ils mentent tous : il faut donc les faire chanter, ils ne sont faits que pour le chant, puisque pour le « reste » ils ne disent pas la moindre vérité; [...] (C, p. 212)

La « défiguration » sera donc pour moi une notion double : poétique, elle rend compte de la relation du sujet créateur à son travail, à son œuvre, au matériau linguistique, à sa vie et à son corps; poétique, elle explicite le fonctionnement d'un texte, son effet sur le lecteur et

les motifs d'une transgression généralisée des codes mimétiques et rhétoriques de la littérature.

Les chapitres suivants mettent cette hypothèse à l'épreuve de plusieurs corpus, découpés à l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre de Pierre Guyotat. Chacun de ces corpus me permettent de mieux définir cette langue originale dont l'œuvre poétique est l'inachevable quête, et surtout de voir *comment* et *pourquoi* la défiguration, découverte entre 1970 et 1975 avec *Bond en avant* et *Prostitution*, fut une première réponse à cette quête. Pour ce faire, je dois conjuguer des approches diverses. L'hétérogénéité même de l'œuvre de Pierre Guyotat exige une telle complexité théorique et méthodologique. Chacun des ensembles de textes que j'extrais de l'œuvre dans sa totalité est donc très rigoureusement défini et situé, selon qu'il témoigne d'une dimension du travail poétique qui traverse toute la carrière de l'écrivain, ou qu'au contraire il rende compte d'un problème spécifique à un moment de sa « vie » et de son « œuvre ».

Mon étude ne néglige donc pas les ouvrages, entretiens et autres textes que Pierre Guyotat a publiés, seul ou en collaboration, en contrepoint et en accompagnement de ses fictions. Ce paratexte constitue un matériel à la fois vaste et extrêmement riche. Il est l'occasion pour l'écrivain de s'expliquer sur les conditions de possibilité de son travail, sur son ancrage biographique, sur ses projets, etc. Il est, également, une voie d'accès fort pertinente à toute cette part inédite de son œuvre<sup>28</sup>. Dans un intermède, j'explicite la posture méthodologique et critique qui autorise l'utilisation de ce corpus, de même que ses présupposés.

---

<sup>28</sup> On pourra m'objecter qu'une étude des manuscrits et archives de Pierre Guyotat, dont le fond est accessible à la Bibliothèque nationale de France, aurait été plus pertinente. J'ai laissé l'approche biographique ou génétique à d'autres, et j'explique pourquoi dans mon intermède. De plus, les trois plus récents projets de recherche doctoral, menés en France sur l'œuvre de Pierre Guyotat, ont déjà abouti à l'édition et la publication d'archives : un DEA et une thèse de doctorat permirent à Catherine Brun d'approfondir suffisamment sa connaissance de ces documents, en plus de l'enrichir de nombres d'entrevues inédites avec Pierre Guyotat et d'autres, pour étoffer son remarquable essai biographique, *Pierre Guyotat* (2005a), auquel je ferai constamment référence; Valérian Lallement a commencé d'éditer les *Carnets de bord* (Guyotat, 2005b) dans la foulée de sa thèse, soutenue en 2004; et Marion Chénétier-Alev a utilisé et partiellement reproduit les manuscrits de *Bivouac*, toujours inédit, pour dans sa thèse *L'oralité dans le théâtre contemporain européen : Herbert Achternbusch, Sarah Kane, Jon Fosse, Valère Novarina, Pierre Guyotat, Daniel Danis* (2004).

Le deuxième chapitre, « Destins de soi », a pour objet principal un certain nombre d'énoncés qui, témoignant des souffrances, des hantises et des obsessions de l'écrivain, sont récurrents dans l'ensemble du corpus paratextuel. Je prends pour point de départ la contradiction entre, d'une part, le soin pris par Pierre Guyotat pour conserver toutes les traces de son travail<sup>29</sup>, et, d'autre part, une hantise qu'il exprime avec constance et qui fait que toute postérité et toute trace du « moi » sont sources d'angoisse. Cette contradiction me mène, de proche en proche, à élucider un réseau d'ambivalences ou de doubles contraintes : le travail créateur est à la fois une jouissance et une peine, l'œuvre créée est à la fois aimée et haïe, et la vocation poétique elle-même met le sujet créateur en danger et l'en préserve en même temps. C'est en somme l'importance de la pulsion de mort qui est mise en relief à travers des fantasmes d'auto-engendrement et de disparition dans l'Autre. Elle me permet de rendre compte du paradigme sacrificiel propre à la *poïesis* de la défiguration.

« Destins de la langue française » déplace la question de l'héritage et de la postérité sur le champ de la culture. Je m'intéresse alors à une série bien particulière d'écrits périfictionnels : publiés dans la foulée d'*Explications*, ces textes permettent à Pierre Guyotat d'aménager un autre espace de lisibilité (et de recevabilité) à sa parole en découvrant son « droit d'inventaire » et de transmission du « patrimoine culturel qui l'a imprégné » (Brun, 2005a, p. 438). Ce corpus singulier est mis en parallèle avec d'autres affirmations qui sont répétées avec insistance et constance par Pierre Guyotat depuis le début de sa carrière. L'objectif de mon étude est de mettre en relief le double mouvement de destruction et de restauration qui anime le rapport de Guyotat à sa langue maternelle et en désigne le rêve : celui de restituer un état uchronique, nommément *originnaire*, du français. La négativité dont son écriture défigurée est grevée signale que cette quête poétique d'une langue idéale est impossible, et que cette impossibilité doit toujours être préservée.

Or, le premier lieu d'élaboration de cette quête a été, pour Pierre Guyotat, ce qu'il a appelé le « texte sauvage », cet écrit produit parallèlement à l'acte masturbatoire. C'est dans le « texte sauvage » que l'écrivain altère pour la première fois le français en mettant l'*oralité* au premier plan, afin de toucher à un « langage du corps » pur (V, p. 11-35). Guyotat a

---

<sup>29</sup> Pierre Guyotat a fait don de ses archives à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine dès 1992. Il les a transférées à la Bibliothèque nationale de France en 2004 (voir Brun, 2005a, p. 443).



exposé tous les détails de cette pratique dans plusieurs textes, notamment « Langage du corps » et *Arrière-fond*. Dans le quatrième chapitre, j'élucide les tenants et les aboutissants de cette alliance conquise par l'écrivain, au début de l'adolescence, entre écriture et sexualité. J'étudie, plus précisément, la transformation décisive qui affecta le « dispositif d'engendrement du texte » au début des années 1970, selon les résultats des recherches génétiques de Catherine Brun. Ces précisions sont importantes parce que le « texte sauvage », tant qu'il a été produit, n'était pas destiné à la publication. La création de *Bond en avant* et de *Prostitution* coïncide en revanche avec l'abandon de cette distinction. Cette mutation et cette découverte révèlent pourquoi la langue originaire rêvée correspond, au plan fantasmatique, à un devenir déjection de la langue maternelle dont l'écrivain avait jusqu'alors différé la réalisation.

Dans le cinquième chapitre, je montre en quoi *Bond en avant* illustre le caractère inactuel et impossible de la langue originaire que l'écrivain rêve de toucher. Cette question m'amène pour un temps à la frontière de la poïétique, de la poétique et de la dramaturgie. Car *Bond en avant* est à la fois un texte (intégré depuis à *Prostitution*), un spectacle théâtral (la pièce fut représentée plusieurs fois entre 1972 et 1973) et une série de spectacles rêvés, projetés, mais jamais concrétisés. L'écriture de la défiguration est donc découverte dans une confrontation au théâtre, donc à ses possibilités comme à ses limites. Parlant de son « travail », Pierre Guyotat affirmait, au printemps 1973, alors absorbé par les préparatifs du « spectacle » : « j'éprouve actuellement le besoin de le "voir" et de le *donner à voir publiquement* » (V, p. 37). L'étude des entretiens et autres textes où, comme ici, Guyotat fait part de ses projets et de ses motivations me permet de mettre en relief la paradoxale articulation du visible, de l'audible et de l'intelligible qu'il cherchait à réaliser avec *Bond en avant*.

C'est à la lumière de cette question que j'aborde le corpus fictionnel. On a beaucoup dit qu'il n'y avait plus rien à voir dans les fictions de Pierre Guyotat. Pour ma part, je voudrais montrer que la mise en tension des composantes figuratives et figurales du langage a produit des effets différents dans chacune des fictions. Afin de mieux comprendre la spécificité de *Prostitution*, mon analyse portera d'abord sur *Éden, Éden, Éden*, qui lui est antérieure, puis sur *Progénitures*, qui appartient quant à lui à une ère pacifiée. En étudiant *Éden, Progénitures*

et *Prostitution*, mon objectif est d'exposer le caractère polymorphe de l'écriture de la défiguration et de décrire la plasticité des figures et des formes qu'elle met en jeu. Pour ce faire, j'utiliserai des outils d'analyse linguistique et rhétorique. C'est la notion de *figural*, développée par Jean-François Lyotard et Laurent Jenny, qui m'est centrale, subsumant sous elle celles de rythme et d'oralité.

## CHAPITRE 1

### DÉFIGURATION

*Le corps se transforme, grâce au travail et au langage, en un signe, le signe de sa propre plasticité. Il est ce qu'il s'est fait. Une œuvre.*

Catherine Malabou à Judith Butler, *Sois mon corps*

Énoncer que la modernité littéraire et artistique a été le théâtre d'une crise de la représentation tient de la lapalissade. Car nous sommes dans « l'après-coup<sup>30</sup> » des découvertes modernes. Nous n'avons pas fini de prendre acte de leurs implications, même si la littérature française, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, s'est en partie employée à ne pas leur reconnaître la valeur de *fins*.

On rêve encore certainement d'une impossible restauration. En revanche, si le spectre de l'« avant-garde » fait constamment retour lorsqu'il est question de l'œuvre de Pierre Guyotat, c'est qu'elle ne cesse de nous rappeler que cette crise constitue un point de non-retour esthétique. Le lire nous oblige à penser comment les œuvres modernes prennent lecteurs et spectateurs à partie, en leur proposant de nouveaux modes de signifier, de nouvelles modalités de relations qui mettent les modèles établis en défaillance. Et d'une certaine manière, les différents « retours » dont la littérature extrême contemporaine se fait le théâtre vivant (retour de la fiction et du récit, des normes romanesques, du sujet et de l'Histoire) ne réparent rien eux-mêmes. Ils diversifient certes les types de réponses littéraires à la question de la représentation, de la manière de donner à voir et à entendre à travers les langages. Mais avec eux la question « comment lire ? » ne trouve pas plus de réponse et d'épuisement qu'ailleurs.

---

<sup>30</sup> Nous reprenons l'expression, et l'idée, à Sarah Kofman dans son *Mélancolie de l'art* (1985, p. 33).

Comment lire les fictions de James Joyce ou les écrits d'Antonin Artaud, demande par exemple Evelyne Grossman? Leur illisibilité ne met pas le roman à mort, mais avec elle ils « transgressent les frontières subjectives » et redonnent au discours littéraire un pouvoir d'invention inédit (1996, p. 9). C'est la même question qui nous hante et nous a hantée tout au long de la préparation de cette thèse. Elle est lancinante. Elle est, surtout, féconde.

Les textes de Pierre Guyotat sont là, devant nous, que nous ne savons guère lire. Roland Barthes, dans un de ces commentaires sur l'œuvre qui fait date et qu'on peut difficilement dépasser (nous y reviendrons certainement), écrivait que la critique ne peut plus prendre appui ni sur la notion d'auteur, ni de sujet, ni de style (*ÉÉÉ*, p. 275). Qu'en reste-t-il en effet? Que s'est-il passé? Que nous reste-t-il à recevoir, à ressentir, à faire de cette œuvre?

## 1. Ce qu'il fallait défaire

### 1.1 La « représentation-défiguration »

Au début des années soixante-dix, Jean-François Lyotard relevait à sa manière le défi lancé par certaines productions esthétiques modernes, productions qui en un sens inquiétaient la philosophie. Dans des ouvrages comme *Discours, figure* (1971), *Des dispositifs pulsionnels* (1980 [1973]) ou *Économie libidinale* (1974), le philosophe chercha à comprendre comment Paul Cézanne, Hans Bellmer, Paul Klee ou Pierre Guyotat, pour ne nommer qu'eux, font « défaillir la machine ». Le problème était déjà de parler positivement d'œuvres qu'on ne pouvait comprendre qu'en regard de notions négatives comme l'opacité et l'illisibilité. Quel statut reconnaître à l'auteur? De quelle nature est l'œuvre créée? Quelle relation le lecteur ou le spectateur peut-il lier avec elle? Comment tenir compte de ces insaisissables objets – corps, désir, pulsion –, c'est-à-dire ces « énergies » à l'œuvre qui s'imposent comme obstacle et désordre à la plénitude mimétique? Les découvertes freudiennes apparaissent ici incontournables.

En introduction de « Capitalisme énergumène », essai consacré à l'*Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>31</sup>, Jean-François Lyotard avance une hypothèse intéressante. Il plaide pour l'abandon, par le discours théorique, de la solution de continuité sur laquelle il s'appuie pour penser et traverser cette « crise » irrémédiable de la représentation. La modernité, propose-t-il au contraire, ne fait pas rupture. Plutôt que la « fin de la représentation », il faudrait penser la « représentation dans sa version moderne » (1980, p. 7).

L'erreur tient au fond à ce qu'on conçoit mal ce que la « représentation » est ou doit être. Car il faut, pour parler de « fin », continuer de croire que « représenter c'est présenter en son absence *quelque chose* », précise Lyotard (p. 7). Mais les œuvres modernes qui l'intéressent ne participent plus des illusions de ce régime fondé sur l'« artifice » (p. 10) de la mise en présence d'un objet absent<sup>32</sup> : il s'agit donc de « représentation *encore*, si représenter c'est présenter quand même, présenter l'*imprésentable*, représenter au sens de faire à quelqu'un des "représentations", des remontrances, *re-montrer* » (p. 7). Le propre de l'informe ou du défiguré est en effet de défaire ou de reconfigurer un régime de la représentation « *désormais* » et « *toujours* » « *impraticabl[e]* » (p. 7), pour lequel la représentation est la présence d'une absence, présence d'une chose originelle toujours à manquer, toujours différée, sinon dans l'illusion d'une transitivity pure. En ce sens, poursuit Jean-François Lyotard, la modernité révèle, à rebours, l'enjeu de tout « dispositif représentatif », à savoir que « l'important [n'est] pas le réglé, la synthèse, la belle totalité, la chose perdue ou rendue, l'accomplissement d'Éros unificateur, mais la distorsion, l'écartèlement, la différence et l'extériorité à toute forme. L'informe et le défiguré » (p. 8).

Ce qui importe n'est donc pas tant la destruction ou l'absence, le trou ou l'effacement, mais le mauvais tracé, la mauvaise forme, les dérogations et les transgressions à la belle et pleine figure, bref la « mauvaise belle-harmonie » dénoncée comme « fausse belle-totalité »

<sup>31</sup> Originellement publié dans *Critique*, 1972, n° 306, puis repris dans *Des dispositifs pulsionnels* en 1973. Nous nous référons à la réédition de 1980, augmentée d'une préface nouvelle.

<sup>32</sup> Dans « Mimésis et description » (1994), Louis Marin rappelle la définition que Furetière donne de la représentation : c'est la substitution d'un présent à un absent (p. 254-255). Autrement dit, représenter consiste à *montrer une présence* (p. 255). Louis Marin rappelle que cela suppose que l'opération mimétique comporte une dimension réflexive (l'opacité fondamentale de tout signe, dans sa présence) en plus d'une dimension transitive (le fantasme de la transparence mimétique) (p. 255).



(p. 7). Les termes du problème sont ainsi déplacés. Que les œuvres modernes ne soient plus la proie d'un fantasme – le redoublement de la présence, la transitivité mimétique – et de ses avatars, certes. Mais il reste encore « le corps » et son « désordre » à « présenter quand même »; la création, plastique ou poétique, a trait à ce qui résiste à la symbolisation.

Sous des termes qui nous semblent aujourd'hui historiquement datés (production, « flux libidinaux », délocalisation, etc.), une invitation est énoncée : le philosophe convie la pensée critique à ne pas être séduite par la destructivité et la négativité que son discours semble par ailleurs faire valoir. La « représentation-défiguration » (p. 9) que son hypothèse met au jour relève peut-être davantage de la mise en mouvement que de la mise en pièces. Pour reprendre, en anticipant un peu sur notre démonstration, une formule d'Evelyn Grossman, il faudrait peut-être parler d'une « passion de liens à inventer, à recréer » qui s'approprie jusqu'à la poussée de la pulsion de mort et de « son travail de rupture » (2004, p. 48).

Les œuvres modernes que Lyotard rassemble sous ce terme de « représentation-défiguration », loin de se limiter à faire table rase d'une tradition, définissent tout un univers de possibles métamorphoses des objets et des formes de la représentation :

Et alors, dans cette hypothèse, les modernes qui multiplient les modalités et les inscriptions avec leurs théâtres à scènes multiples ou transformables (le théâtre total de Piscator et Gropius), avec l'infinie diversité des inscriptions picturales qu'ils continuent à classer comme « peinture », avec l'explosion de la musique en intensités sonores dérivant dans l'élément silence-bruits, avec les livres anti-livres ou non-livres, les livres à voyages, – est-ce qu'ils ne *continuent* pas la représentation-défiguration? Est-ce que, croyant en finir avec elle, ils ne la déplacent et ne l'*avèrent* pas, ouvrant la boîte, faisant se répandre l'espace scénique tout autour du spectateur, dessus, dessous, défaisant certes la relation axiale stricte de la mentonnière et de la rampe et du portillon et même de la division salle/scène, mais reculant la vitre-miroir, la plaçant en deçà de l'ancienne? Et puis c'est un miroir déformant, bossué, avec des zones aveugles, des rires et des rides produisant des distorsions, des anamorphoses sauvages, aléatoires [...] (Lyotard, 1980, p. 9)

Pour aborder les écritures modernes, il faudrait donc pouvoir se libérer de la force d'attraction d'un discours de la fin (de la représentation, du sujet, de l'homme), afin de voir de quels nouveaux imaginaires et de quelles nouvelles pratiques elles peuvent participer. Dans ces non-peintures et ces non-livres, les forment « voyagent » et « explosent », laisse

entendre Jean-François Lyotard qui fait ici jouer les « distorsions » contre la rigidité, les « anamorphoses sauvages [et] aléatoires » contre la fixité, les jeux de miroirs déformant contre « l'édifice et l'artifice de la représentation » (p. 10). C'est le dispositif fondé sur l'opposition entre présence et absence, entre image et texte, qui est ouvert par la redécouverte des différences et des tensions au cœur des langages.

Tout se passe donc comme si, concernant ce corpus d'œuvres dont Jean-François Lyotard ne veut plus retenir que la motricité et l'« énergétique », il nous fallait envisager un mouvement éminemment complexe, qui implique une modalité particulière de la négation du déjà-là (celui de la tradition ou du système linguistique). Entre l'« explosion » des formes et leur labilité, c'est au fond d'une « capacité à se transformer, à transgresser ses propres limites, à se déplacer, à devenir autre » (Malabou, 2005, p. 53) – autrement dit de *plasticité* – dont il s'agit dans la défiguration. Nous sommes plongés dans un régime dynamique où les ruines, s'il y en a, sont plus vivantes que le monument, désormais périmé, dont elles sont sorties.

## 1.2 « Ce livre est un délit »

L'œuvre de Pierre Guyotat mérite d'être envisagée dans une telle perspective, d'autant plus qu'elle connaît, au cours de la décennie 1970, ses mutations les plus importantes. Nous voudrions envisager ces dernières à l'aune de l'image suivante : une explosion dont personne, ni les lecteurs ni l'écrivain de l'œuvre en devenir, ne sort indemne. Guyotat avait tendu le miroir défigurant, plein de bosses et de trous noirs, à la face du monde, mais les effets en retour de cette atteinte à l'image et à la parole allaient aussi déterminer la suite de ses recherches.

Entre 1972 et 1973, Pierre Guyotat écrit et monte le monologue théâtral *Bond en avant*, en collaboration avec Alain Ollivier à qui il en devait d'ailleurs la commande<sup>33</sup>. Ce texte, de

---

<sup>33</sup> Alain Ollivier avait d'abord contacté Pierre Guyotat afin de travailler avec lui sur une mise en scène du *Don Juan* de Molière, mais le projet a rapidement pris une autre forme. Catherine Brun fait remarquer qu'« une fois encore, Pierre Guyotat résiste à la commande, perçue comme un prétexte pour

même que *Prostitution* auquel il sera annexé en 1975, opèrent le passage, fondamental dans l'œuvre guyotienne, entre ce que l'auteur appelle « la littérature » et « la langue ». L'opposition concerne essentiellement le statut de la *mimèsis* romanesque : d'un côté, il y aurait des textes où elle trouve encore son compte, et de l'autre, le déploiement d'un langage poétique motivé par une quête de « la langue à venir » ou de « la langue nouvelle » (dans *Prost*, p. I-V), celle du « chant de la langue, [du] modelé du mot » (1992, p. 99), celle du « verbe » et du *rythme* (*E*, p. 57).

En quatrième de couverture de *Prostitution* (éd. originale de 1975<sup>34</sup>), cette mutation est mise sous le signe d'une distorsion – déviance et crime – de l'ordre représentationnel, qualifié de « bourgeois » :

Ce livre est un délit [...]

Accentuée, rythmée, lexicalisée de toutes les langues réprimées, refoulées par la langue officielle française, cette écriture (laissez faire, votre bouche se mettra à la parler), constituée de tout ce qu'il m'a été interdit de vivre, rentrée en moi, inconscient, histoire, ancien, animal, par les parties vacantes de mon appareil sexuel, ressort en nouveau, en futur (déstructuration de la langue bourgeoise et petite-bourgeoise), par ma bouche, après respiration illégale dans le poumon-Loi.

Quant au reste (la « représentation » – postures, interpellations –, donc le délit), « minoritaire linguistique », arabe, noir, allemand, mon frère maintenant par le son, aide-moi à le faire comprendre de celles et ceux qui font croire que j'en vis, mais mort; [...]

(*Prost*, p. 366)

Pour le lecteur, ce passage coïncide avec l'avènement d'une nouvelle illisibilité du texte guyotien. Non pas que la force « criminelle » de l'écriture guyotienne lui fût alors inconnue.

---

“fournir le contraire (...) ou tout au moins autre chose” que ce qui est officiellement demandé » (2005a, p. 265, citant un entretien avec Anne-Marie Le Fère, 1977).

<sup>34</sup> *Prostitution* a été réédité, toujours chez Gallimard, en 1987. Le texte est déclaré « inchangé mais débarrassé de ses coquilles » (p. 7), et les nouveautés concernent surtout l'important appareil péritextuel ajouté.

Ainsi, un résumé ouvre désormais l'ouvrage (p. I-V) et un volumineux appendice a été annexé en fin de fiction. L'appendice contient : un glossaire répertoriant quelques néologismes, archaïsmes et termes spécialisés (p. 245-340); une « grammaire » mettant au jour les procédés défiguratifs utilisés (p. 341-347); les traductions des passages correspondant à de l'« arabe algérien ici phonétisé selon l'accent de l'Est aux confins tunisiens », avec « sa maladresse et ses erreurs » (les passages en espagnol n'ont pas été traduits de la sorte; p. 349-364).

Enfin, les « documents de la première édition », à savoir la note de Claude Gallimard et le texte de Pierre Guyotat pour la quatrième de couverture originale, sont reproduits (p. 366-366). Pour cette édition de 1987 – celle à laquelle nous nous référerons toujours, sauf indication contraire –, c'est l'incipit du résumé qui paraît en quatrième de couverture.

*Éden, Éden, Éden*, objet d'une censure administrative de 1970 à 1981, sans procès criminel, apparaissait par exemple à Philippe Sollers tel « un crime généralisé contre toute sexualité propre ou impropre, dans sa revendication limitée » (lettre du 10 juin 1969, citée par Brun, 2005a, p. 229). Mais à partir de *Bond en avant*, le refoulé « ressort en nouveau, en futur », en attaquant jusqu'aux plus fondamentales des unités du code linguistique.

Dans *Prostitution*, le morphème et le graphème sont eux-mêmes soumis à la « déstructuration » et la distorsion. Rien de tel dans *Tombeau ni Éden*, où le travail subversif sur la syntaxe et les processus sémantiques ne nécessitait aucune agrammaticalité. En revanche, les fictions subséquentes – *Le Livre* en 1984, puis *Progénitures* en 2000 – attesteront de la durabilité du changement inauguré avec *Bond en avant* et *Prostitution*. Des signes diacritiques inconnus du français apparaissent désormais (par ex. le macron, le rond de chef et le tilde). D'autres (par ex. l'accent circonflexe, le tréma, la cédille) sont placés sur des graphèmes qui ne les connaissent normalement pas. Des consonnes et des voyelles sont doublées, voire triplées, et des lettres muettes en appellent une vocalisation nouvelle; des langues étrangères, et leurs phonèmes étrangers, sont transcrits et plus ou moins francisés, de sorte que des graphèmes connus (*ch*, *h*, etc.) renvoient à des sons nouveaux. Le code écrit (ses formes graphiques) vient imposer des réalisations phonétiques illicites, par exemple des fausses diphtongues (par ex. « liaché »), des ouvertures de voyelles (par ex. « hiar », « besoa ») ou des adoucissements consonantiques qui correspondent parfois à des phonèmes inconnus du français (par ex. « devisaj' » indique une réalisation nouvelle du [ʒ]).

Plusieurs de ces procédés, appliqués et conçus de manière non systématique, sont notés dans la grammaire de *Prostitution*. Ils montrent avec la plus grande acuité combien la création poétique, depuis ce tournant de 1972-1975, mise sur un travail du rythme et de l'oralité qui implique, pour l'auteur, qu'il prenne le risque de l'indéchiffrable.

La gageure est périlleuse, comme en témoignent les lectures critiques du texte théâtral comme du « roman » qui mettent tour à tour de l'avant son audace ou son effet dévastateur sur l'activité herméneutique du lecteur. Selon William Sanchez-Verdoux par exemple, la « difficulté d'accès » de *Prostitution* impose « une lecture qui, en quelque sorte fait passer l'oralité à un premier plan pour exclure ici la lisibilité des phrases » (1986, p. 108). Catherine

Brun, dans sa présentation de *Bond en avant*, le définit aussi comme un texte qui « délaisse la fiction au profit d'un verbe tout entier voué au rythme et à la profération, usant d'une langue radicalisée, violemment elliptique et musicale » (2005a, p. 254). Quant à Marion Chénétier-Alev, elle souligne que dans *Bond en avant*, les procédés attribuables à une pratique de l'oralité viennent « [faire] barrage à la fonction dénotative du langage » de telle manière qu'ils produisent « une langue de l'excès, telle qu'elle outrepassse, sinon les capacités profératoires de l'homme, du moins son discours [...], c'est-à-dire aussi bien la figuration que la communication » (2006-2007, p. 61 et 62).

Si la fiction défigurée de Pierre Guyotat est illisible, c'est d'abord parce qu'elle anticipe sur la capacité de ses lecteurs à la recevoir et à la lire. Christian Prigent fait donc valoir que « Guyotat choisit sans doute de censurer radicalement la demande de "sens" immédiatement communicable et consommable » mais que *Bond en avant* est un texte « défait, mais [...] pas illisible », donc un texte qui « exige un autre protocole, une autre physique de la lecture (son passage au sonore, à la voix "haute" ?) » (1991, p. 201, 187-188). Marianne Alphant indique aussi ceci, à propos d'un texte qu'elle mettait déjà, en 1976, sous le signe d'un rapport à l'archaïque et à la sauvagerie « des premiers temps » (1976, p. 166) : « On avait lu *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *Éden Éden Éden*, tout à coup, avec *Prostitution*, il fallait changer et comme réapprendre à lire. Revenir au début de la parole et de la lecture. Retrouver le statut d'*infans* » (2009, p. 22).

Pierre Guyotat insiste surtout sur la positivité de sa démarche. Ceci dit, il rappelle aussi que son projet a à voir avec la destruction des formes et du sens, notamment lorsqu'il indique que « réintroduire le rythme dans notre langue » a son « prix » et que l'exercice « impose qu'on saccage, un peu, beaucoup, la "belle langue", la belle langue française » (*E*, p. 166-167). De même, Claude Gallimard, dans la note qu'il place en tête de *Prostitution* en 1975, préparant ainsi l'entrée du lecteur dans le texte, paraît être essentiellement aux prises avec le problème de la « violence » et de la « sauvagerie » de cette écriture qui reconduit ses lecteurs aux limites de l'illisibilité et de l'obscénité :

Le vrai problème que ce texte à proprement parler inqualifiable pose jusqu'au malaise est celui de sa lecture. En somme, dans une première confrontation, il nous laisse désœuvrés et contraints à un travail de reconstitution, devant une matière verbale,



éclatée, trouée, révoltée, triturée, mixée, comme un gigantesque corps prostitué. La violence, la sauvagerie du langage qui s'acharne à ruiner toute rhétorique vont à l'encontre même de l'écrit. Ce texte exige que l'on s'interroge sur l'approche que l'on peut en faire. Il nous invite à mettre en cause notre pratique des textes. (*Prost*, p. 365)

La langue française dans ce texte apparaît donc comme une « matière verbale » marquée par la destruction et le mélange, corps défait que le lecteur ne sait plus « reconstituer » et qui est l'occasion pour lui d'un « désœuvrement » et d'une impuissance herméneutique qui à la lettre l'éprouvent. Mais en signalant d'ailleurs que *Prostitution* invite à revoir « notre pratique des textes », Claude Gallimard indique déjà combien, face à celui-ci, il est vain de chercher à retrouver une quelconque intégrité perdue.

Une lecture de la reconstitution, du remplissage, du rassemblement ou du retournement ne saurait rien faire de *Prostitution*. D'ailleurs l'imposant appendice annexé à l'édition de 1987 ne la rend pas davantage possible. Son glossaire en effet, aussi gigantesque soit-il (il contient un peu moins de mille termes), apparaît à la fois insuffisant et arbitraire, comme s'il avait été radicalement impossible d'inventorier tous les néologismes, mots d'argot, termes arrachés à des lexiques spécialisés et médicaux qui apparaissent (et disparaissent) dans la fiction. En outre, dans sa grammaire ne figurent d'indications que fragmentaires ou contradictoires, ne permettant pas d'y déchiffrer le secret des règles structurant son idiosyncrasie. L'appendice fonctionne donc bien tel un « dispositif d'aide à la lecture » ou un « appareillage didactique et pédagogique », comme l'avait pensé Pierre Guyotat lors de sa préparation (Brun, 2005a, p. 381), au sens où il guide le lecteur vers cet « autre protocole » de lecture dont parlait Christian Prigent, mais pas vers la restauration d'une lisibilité traditionnelle, plénière et sans reste.

« Comme un gigantesque corps prostitué », écrivait donc Claude Gallimard. Appendice ou pas, la comparaison demeure significative. Car ce qui se produit dans *Prostitution* arrive dans les mots comme dans un corps, dans une langue toute aussi inédite que les corps et les sujets qu'elle accueille et invente à la fois. S'il y a une énigme guyotienne, c'est bien celle de ce « corps-texte défiguré » et inouï, pour reprendre les notions proposées par Evelyn Grossman (1994, 2002). Ce corps se donne ici clairement dans une consubstantialité utopique, comme la synthèse impossible du signe et de ce à quoi il donne forme, du rythme et

du sujet qui se fait et se défait dans ses modulations, sommairement : de l'imaginaire et du symbolique.

« *Je peux écrire, faire ce que ma MATIÈRE désire!..* », lance cette voix au bord de sa renaissance en « ej' », corps vendu et passé de sexe en sexe, jouissant de l'autre côté du vice et de la honte (*Prost*, p. 30). *Prostitution* ne « raconte » rien d'autre, et les lecteurs de l'œuvre devraient se le tenir pour dit : le « ej' » naît dans la « langue nouvelle » et s'y sacrifie, il s'y fait et s'y refait. Des dizaines d'autres « je » surgissent à travers les mots de leurs transactions de corps et de semences, des mots où les déformations et les explosions se recouvrent en laissant un legs étrange, maudit, dont on ne veut peut-être pas :

fat beau, ta put', Frankie!.., e cauz' humain.., vians a!.., rast' assiz'.., queue!, r'donn'-moi d'la saliv' put' que m'fat bander!.., pèt' un chuya por qu'j'm'sent' ò a d'djenan ò j'vas m'hypnoser ma triquant'!.., a ovr'!, qu'j'y matt' mon doigt velu.., là.., là.., t't'tians fentée, fainéant' qu'ça s'y log'rat un tuyau d'16!.., ma gross'!.., m'jouiss' pas!, j'am' enculer qu'du plein!.., e t'fat combian d'homm' par journée, mac, ç'gros chian blond? (*Prost*, p. 128)

Que reste-t-il de la fiction, du « je » capable de dire *quelque chose*, du code partagé, du sens communicable? Il en restait déjà si peu dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et dans *Éden, Éden, Éden*. L'immonde et l'horreur ne se disent pas sans conséquences terribles. L'appendice de *Prostitution* atteste bien qu'il n'y a que ces « ruines » (de la rhétorique, de l'esthétique réaliste, de la *mimèsis*), et rien d'autre, et pourtant tout un monde y trouve sa matière. Les lecteurs se retrouvent à la fois désœuvrés et requis par un travail inouï devant cette écriture défigurée, ou plutôt *ces* écritures défigurées, et leur mobilisation des formes et du sens, leur mise en déroute de nos catégories régulières de lecture.

Pourtant, elles suffisent pour générer tout un univers, et ses figures défigurées, et ses scénographies.

### 1.3 Subvertir la Représentation : violences de la guerre et de la sexualité

Si nous ne pouvons savoir pourquoi l'ouvrage a été publié en tant que « roman » en 1975<sup>35</sup>, nous pouvons au moins concevoir que plus personne n'aurait cru au qualificatif générique une fois le résumé, le glossaire et la grammaire ajoutés à la note de Gallimard. Le coup fatal était tombé, l'œuvre ne multipliait déjà plus que des écritures défigurées jusqu'à la lettre, jusqu'au graphème. Toutes les fictions de Pierre Guyotat sont issues d'une mise en question généralisée des régimes et des principes de la représentation romanesque de même que des rapports que l'auteur et le lecteur peuvent avoir avec un texte. François Bizet, citant au hasard une page de *Progénitures* qui, comme toutes les autres, montre avec évidence que le texte « ferait donc entendre, plus qu'[il] ne ferait voir », indique en outre qu'elle

témoigne de l'ampleur du projet poétique de Pierre Guyotat : « évacuation » de tout ce qui concourt au réalisme, à la figuration, à la représentation, et, dans le même temps, au renflouement du corps, de la voix, du rythme et de l'épopée. Elle vient en cela préciser l'orientation prise par la fiction moderne, qu'une série d'attaques obstinées, menées sur plusieurs fronts et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, a voulu désarrimer du roman mimétique. (2009, p. 138)

Au-delà des modifications du vocabulaire utilisé par Pierre Guyotat (un temps très marxiste et engagé), le discours qu'il porte en contrepoint de ses fictions, des textes réunis dans *Littérature interdite* à l'entretien livresque avec Marianne Alphant, est constant à cet égard. *Bond en avant* et *Prostitution* appartiennent ainsi en droit au moment de cette histoire de la littérature et de la théorie littéraire modernes auquel François Bizet fait référence, et peut-être plus particulièrement à la formation de ce « purgatoire critique » où furent éconduits les notions de *mimésis*, d'intention, de style, de lecteur et d'auteur entre autres choses (Philippe Hamon, « Un discours contraint » cité par Compagnon, 1998, p. 112).

Elles sont, avant tout, le butin de Pierre Guyotat, ce qu'il lui restait d'un combat où c'est au contraire l'orthodoxie qui semblait avoir défait la littérature. Voilà entre autres pourquoi nous affirmons que la défiguration a été *découverte* par l'écrivain au tournant des années 1970, et plus précisément lors de l'écriture de *Bond en avant* : il l'a trouvée, donc a

<sup>35</sup> Sur la page couverture de l'édition originale de *Prostitution*, sous le titre, on peut lire : « ROMAN ». L'indication a disparu en 1987.

révélé ce que la langue maternelle, aux confins de ses limites, gardait en puissance, en latence.

Ces circonstances méritent d'autant plus notre attention qu'elles ont partie liée avec la naissance de la légende dont nous parlions en introduction. *Éden, Éden, Éden* fut interdit de vente aux mineurs, d'exposition et de publicité par le ministre de l'Intérieur Raymond Marcellin « en raison », dicit l'article 14 de la loi du 16 juillet 1949, du « caractère licencieux ou pornographique ou de la place faite au crime ou à la violence » dans ce texte de fiction<sup>36</sup>. La triple interdiction fut émise en octobre 1970 et tint jusqu'en 1981<sup>37</sup>.

Cette triple interdiction, de nature administrative, imposait des limites aux libraires et aux éditeurs en ce qui concerne l'accès de livres destinés aux adultes (accès qui doit être limité aux individus majeurs), leur exposition en kiosque, l'affichage en magasin ou en kiosque, la publicité en vitrine ou dans la presse, la promotion auprès des critiques ou des éventuels acheteurs. Les rééditions de l'ouvrage ne sont pas davantage permises. Comme l'explique Catherine Brun, « la mesure qui le frappe est sournoise et perfide qui, sans en interdire tout à fait la commercialisation, en réduit à tel point la vie sociale qu'elle le condamne<sup>38</sup> » (Brun, 2005a, p. 224).

<sup>36</sup> Texte de loi cité par Brun, 2005b, p. 218. Selon Pierre Guyotat, « on ne sait d'ailleurs toujours pas qui a porté plainte » (2003e, p. 9).

<sup>37</sup> La même année, Antoine Vitez met en scène *Tombeau pour cinq cent mille soldats* à Chaillot; l'année précédente, ce livre fut réédité dans la collection « L'Imaginaire ». *Éden, Éden, Éden*, d'abord publiée dans la collection « Le chemin », fut également rééditée dans « L'imaginaire », en 1985.

<sup>38</sup> Le droit des journalistes et critiques à parler des œuvres délictueuses semble touché, « les articles de critique pouvant être assimilés à de la publicité » (Foucault, 1994, p. 74, présentation au texte « Il y aura scandale, mais... »). Par ailleurs, la simple mention d'*Éden*, dans leur catalogue, aurait tout autant valu des représailles administratives aux éditeurs (Pauvert, 1994, p. 182-183).

Une autre disposition de la loi prévoit en effet des sanctions pour les éditeurs qui auraient été responsables de la publication de trois ouvrages saisis et interdits en son nom, puisque dans ce cas « aucune publication ou aucune livraison de publication analogue, du même éditeur, ne pourra, durant une période de cinq ans courant du jour de l'insertion au *Journal Officiel* du dernier arrêté d'interdiction, être mise en vente sans avoir été préalablement déposée, en triple exemplaire, au ministère de la Justice, et avant que se soient écoulés trois mois à partir de la date de réception du récépissé de ce dépôt ». Emmanuel Pierrat, dans le texte d'où nous tirons ces informations et textes de loi, juge donc qu'il s'agit d'une « véritable censure par l'étranglement économique » (Pierrat, 2005, p. 26-27). Dans tous les cas, les réticences exprimées par Claude Gallimard à l'idée de publier

Pierre Guyotat mena, appuyé par de nombreux agents du milieu littéraire et artistique parisien, une lutte acharnée contre cette « occultation » de son livre (Brun, 2005a, p. 228). Elle fut en fait commencée des mois *avant* la publication d'*Éden*, car Claude Gallimard appréhendait la censure à venir et faillit y parer en choisissant l'autocensure « préventive », sur laquelle ce système s'appuie en partie (voir Brun, 2005a, p. 217-221). Roland Barthes, Philippe Sollers, Michel Leiris et Michel Foucault furent donc sollicités avant même la parution du récit afin d'écrire une préface qui ferait office de barricade à un texte aussi provocateur, cru et volontairement immoral. Sa présentation, en quatrième de couverture, en qualifie bien les crimes, ses décors, ses scénographies obsessionnelles :

Le grand désert, ses zones vivrières, pastorales, pétrolières, nucléaires, frontalières.  
La guerre, le viol de vivants et de morts, un crime passionnel, des incestes, la faim.  
Un bordel de femmes pour les soldats, un bordel de garçons pour les ouvriers; contigus et communicants : quelques heures d'une exaltation sexuelle sans précédent. Épouses, fiancées, sœurs, libres, installées sur les limites du territoire prostitutionnel, surveillent, commentent la perte, en des orifices stériles, du sperme reproducteur. Plus loin, en fin de journée, sur le sol incertain d'un commencement de steppe, deux corps de rencontre (mais ne sont-ils pas mère et fils?) et leurs « annexes », un bébé et un singe pour la femme errante, son esclave pour le nomade adolescent, reconstituent, encerclés par le mouvement hostile des choses avant la nuit, la gesticulation du couple d'après la Chute, le premier accouplement, le premier alphabet. L'état de terreur absolue.

Pierre Guyotat attendait bien d'*Éden* qu'il ait un impact, qu'il « frappe » et produise le « mouvement panique d'un refoulement cohérent, nécessaire » du côté de l'institution (*Li*, p. 63, 61). Claude Gallimard et Pierre Guyotat ont donc opté pour une stratégie préventive : ne publier *Éden* que sous le couvert d'un appareil préfaciel fort, à condition de mettre certaines figures d'autorité littéraire dans le coup de ce que Michel Foucault a décrit comme « une sorte de complot » (1994, p. 116)<sup>39</sup>.

---

*Littérature interdite* auraient en partie eu à voir avec la possibilité de ces repréailles administratives (Brun, 2005a, p. 232).

Rappelons d'ailleurs qu'une semblable interdiction venait tout juste d'être levée, qui avait pendant longtemps pesé sur *Justine*, en France, à la suite d'un procès contre Jean-Jacques Pauvert qui s'était soldé, en 1958, par l'application de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

<sup>39</sup> Michel Foucault a toutefois livré sa préface trop tard. Son texte fut publié dans *Le Nouvel Observateur* en septembre 1970 (repris dans *Li*, p. 160-162). D'autres personnalités répondirent, par lettre, à sa demande de soutien : Paule Thévenin, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard et Louis Althusser notamment (voir Brun, 2005a, p. 220-221).



L'histoire vient donc attester de la légitimité de leur appréhension. Il fallait bien barricader, en quelque sorte, l'accès à un texte qui « ne [pouvait] que faire scandale » comme le raconte Philippe Forest dans son *Histoire de Tel Quel* :

[*Éden*] ne peut que faire scandale. En une longue phrase, hors de toute intrigue et de toute psychologie, il ressasse l'« inépuisable monotonie » de l'acte sexuel, mettant en scène les accouplements les plus improbables. On ne peut ici parler ni d'« érotisme » ni de « pornographie » mais d'une sorte de mise en scène de la matérialité même des corps : sang et sueur, sperme et excréments pris dans la poussière, le sable ou la crasse de quelque ville anonyme en lisière du désert. De *Tombeau* ne subsistent qu'un décor traversé de véhicules militaires et de corps en treillis, ainsi qu'une vision de la condition humaine sauvagement soumise au joug de la prostitution et de l'esclavage. (Forest, 1995, p. 372-373)

*Éden, Éden, Éden* est un livre atroce, il faut bien le reconnaître. Si parler d'illisibilité de la fiction participe d'une démarche de censure ou de refus de lecture, il faut d'autre part admettre qu'elle demeure difficile à recevoir. En 1970, Pierre Guyotat n'avait déjà rien à envier aux artistes de l'immonde et de la souillure, de l'incivilité et de la dégradation des « bonnes mœurs » ; ses œuvres, y compris *Sur un cheval* et *Ashby*, désavouent « l'accomplissement d'Éros unificateur » (Lyotard, 1980, p. 8). Ils font ainsi signe à un monde proche de la pré-humanité, surtout pour les hérauts d'un art « de la rédemption » (Bersani, 1990) que ces univers de laideur dégoûtent ou horrifient parce que l'humanité, par nature, ne supporterait telle déformation, telle dégradation, telle *régression* (nous pensons plus spécialement aux positions de Jean Clair [2004] et à celles de Paul Ardenne, ce dernier ayant spécifiquement compté *Bond en avant* parmi ces œuvres du « mépris de l'humanité » et « de la limite dépassée » [2008, p. 153]).

Dans *Éden, Éden, Éden*, « la belle totalité » est radicalement perdue. Elle est sans cesse arrachée, mise en défaillance, appelée et repoussée. Les figurations y sont d'une complexité et d'une précision (certains diront : d'une « matérialité<sup>40</sup> ») telles qu'on peut dire avec Catherine Backès-Clément qu'« il y a, de fait, *de quoi perturber* : de quoi recevoir un choc » (Backès-Clément, 1970, repris dans *Li*, p. 178). Elles donnent à voir « le monde fantastique et sensuel, jouisseur, inapaisable, de l'enfant tout petit » mais aussi « les organes mêmes livrés à

<sup>40</sup> Pour leur analyse, voir notamment les thèses de Graham Peter Fox, traducteur d'*Éden* (1986) et de Beata Potocki (2011), de même que les textes de Philippe Sollers (1971) et de Michel Gheude (1971).

la violence » des idéologies (p. 177, 178). Elles mettent en jeu des êtres sans inhibition, en proie aux fureurs pulsionnelles.

Leur univers est vaguement nord-africain, intensément violent et chaotique. Le mélange de cruauté extatique et d'atrocités guerrières qui, dans *Tombeau*, se donnait sous la forme allégorique et baroque d'un conflit colonial connu (quoique partiellement désavoué encore), laisse place dans *Éden* à un univers « érotique et pervers » privé de toute excuse, de toute explication circonstancielle ou historique, et par là plus qu'illégitime :

For it is not so much that *Eden, Eden, Eden* was shocking (to shock was by then a familiar strategy of the avant-garde), but that there was something illegitimate, and hence threatening, about its mere circulation in the public sphere. *Eden, Eden, Eden* may have crossed the line from the (merely) dehumanizing to the inhuman. For if the cruelty and sexuality of *Tomb* were recognized as legitimate and intelligible, given the historical context<sup>41</sup>, *Eden's* seemed to pass into the category of gratuitous or illegitimate violence, to a nihilist, or worse, a terrorist act. (Potocki, 2011, p. 71-72, 74)

F. C. St Aubyn, dans un compte-rendu de 1975, avançait à peu près les mêmes arguments pour rejeter l'œuvre. Michel Foucault les avait anticipés, dans sa lettre « Il y aura scandale, mais... », en faisant valoir que sans la « fausse dramatisation » post-coloniale, *Éden* ne venait plus servir de catharsis :

Ce livre, vous le savez bien, sera moins facilement reçu que le *Tombeau*. Il y manque ce bruit de guerre qui avait permis à votre premier roman d'être entendu. On veut que la guerre ne soit qu'une parenthèse, le monde interrompu; et à cette condition on admet que tous les extrêmes s'y rencontrent. Je me demande si le *Tombeau* n'est pas passé à la faveur d'une fausse dramatisation; on a dit : c'est l'Algérie, c'est l'occupation, alors que c'était le piétinement de toute armée, et le brouhaha infini des servitudes. On a dit : c'est

<sup>41</sup> Beata Potocki rappelle que *Tombeau*, paru peu après la fin officielle de la guerre d'Algérie – par un auteur qui revendiquait y avoir participé, contre sa conscience – profitait encore d'un effet d'urgence qui en légitimait partiellement le caractère scandaleux (« the legitimizing urgency »), alors qu'au moment où *Éden* paraît, les événements de Mai 68 ont passablement changé la dynamique des forces politiques et des engagements révolutionnaires (Potocki, 2011, p. 72).

Le printemps 1968 (de janvier à mai), Pierre Guyotat l'a au contraire consacré à une forme de pèlerinage dans le désert algérien, mais il est rentré à Paris à temps pour participer aux événements historiques. Il figure, par exemple, au nombre des membres du premier Bureau provisoire de l'« Union des écrivains », coalition fondée dès le début de l'occupation de la Société des Gens de Lettres à l'Hôtel Massa, le 21 mai 1968. L'occupation dura plusieurs semaines et rallia deux cent personnes en quelques jours, mais Pierre Guyotat ne fait déjà plus partie des signataires lorsque l'Union produit sa déclaration du 28 mai. C'est ce qui fait dire à Patrick Combes que « la réalité de cette adhésion a été controversée » (voir Combes, 2008, p. 285 n. 67; voir aussi p. 54-56, 61-62, 283 n. 55, 315).

le temps où nous étions coupables, nous nous y reconnaissons, nous voilà donc innocents, alors que ces coups, ces corps, ces blessures dans leur nudité, loin d'être une image de la morale, valaient pour le signe pur de la politique. À l'abri de la grande excuse guerrière, ce que vous racontiez nous parvenait allégé comme un chant lointain. (Foucault, 1970, repris dans *Li*, p. 160)

Mais dans *Éden*, autre chose est mis en jeu. Ni vision globale ni glorification ne portent « ces phrases, ce sang » qui parvient aux lecteurs dans le « brouillard de l'absolue proximité » (p. 160). Cette œuvre plonge au cœur de la matière, déchire l'espace de l'intelligible et exhibe les liens serrés entre la sexualité et la mort, et ce aux dépens de l'individu, ces « pseudopodes vite rétractés de la sexualité » (p. 161). On y montre « à la plus petite distance possible, au-dessous des limites de l'accommodation » des corps ouverts, souillés, plongés dans les déchets proliférants et pris, jusqu'à la confusion, dans l'intrication des règnes (végétal, animal, minéral, humain) (p. 160-161). « Dans votre texte, affirme Michel Foucault, c'est peut-être la première fois que les rapports de l'individu et de la sexualité sont franchement et décidément renversés; ce ne sont plus les personnages qui s'effacent au profit des éléments, des structures, des pronoms personnels, mais la sexualité qui passe de l'autre côté de l'individu et cesse d'être "assujettie" » (p. 161).

Paule Thévenin avait donc vu juste, écrit Catherine Brun, lorsqu'elle avait prévenu Pierre Guyotat que sa fiction susciterait de sérieuses « résistances » parce qu'elle n'emboîtait pas le pas d'« une idéologie glorieuse et enthousiaste du sexe » qui, de Genet à Bataille, nourrissait leur « époque » (lettre de juillet-août 1969, citée par Brun, 2005a, p. 229, n. 686).

#### 1.4 Luites et combats « “pour rien”<sup>42</sup> »

Si la censure avait été anticipée, l'importance de ses effets « sur l'avenir de l'œuvre » fut imprévisible (Brun, 2005a, p. 229). Une fois l'interdiction officialisée, les luites redoublèrent. Le groupe et la revue *Tel Quel* de même que le Parti Communiste, avec

<sup>42</sup> « C'est donc “pour rien” que l'auteur d'*Éden*, *Éden*, *Éden* s'est acharné à produire la défense de son livre » (Brun, 2005a, p. 232).



lesquels Pierre Guyotat entretenait encore des liens officiels, participèrent à cette entreprise de défense qui prenait pour eux une valeur particulière<sup>43</sup>.

*Littérature interdite* en est issu et regroupe l'essentiel de la tribune que des supporters ont donné à Pierre Guyotat pour s'expliquer, de même qu'un « dossier » regroupant des « quelques extraits de presse ». Outre quatre textes d'analyse et de défense (de Christine Glucksmann, Catherine Backès-Clément, Michel Foucault et Joseph Venturini), il compte surtout les accusations lancées dans *Les Lettres Françaises*, dont l'article de Jean Bouret, qui apparaissait à l'écrivain comme une incitation à la censure<sup>44</sup> (voir Brun, 2005a, p. 225). Guyotat y fait plusieurs fois références dans les entretiens repris dans l'ouvrage ou dans une lettre adressée à Pierre Daix (*Li*, p. 54, 73, 158).

Y sont aussi reproduits les comptes-rendus du *Monde* en ce qui concerne deux gestes de défense, posé par François Mitterand (alors député) et Claude Simon (alors au jury Médicis), le premier ayant adressé une question au Premier Ministre en chambre, le second ayant démissionné, dans un coup d'éclat qui ranima la controverse, pour protester contre les attaques dont *Éden* avait été l'objet pendant les délibérations du jury, plus spécifiquement par Jean Cayrol. Le Président Georges Pompidou intervint aussi personnellement, mais sans succès (Brun, 2005a, p. 226-227, 229; Foucault, 1994, p. 74; Guyotat, 2003e, p. 9).

---

<sup>43</sup> De l'opinion de plusieurs chercheurs, ces luttes aboutiront à la rupture définitive entre ces deux groupes, tant l'affaire aura finalement contribué à aggraver une polarisation qui traversait le champ intellectuel et littéraire au tournant des années 1970 (Forest, 1995, p. 371-suiv.; voir aussi Brun, 2005a, p. 225-226, 236-239; Brun, 2005b, p. 212; Calle-Gruber, 2001, p. 130). En revanche, ni Suleiman (1994) ni French (1995) ne supposent que l'affaire a eu un impact politique au sein du groupe.

Sur les rapports tendus entre Aragon et Tel Quel au cœur des événements de Mai 68, voir Combes, 2008, p. 60-73. L'adhésion de Pierre Guyotat au PCF est alors située dans ce contexte plus large.

<sup>44</sup> Il faut savoir qu'un autre texte, signé par Piotr Rawicz et publié dans *Le Monde* le 3 octobre 1970 (soit quelques semaines avant celui de Bouret, paru le 21 octobre), a aussi suscité chez Guyotat le désir de réagir, parce qu'il incitait à la censure à son avis (voir Brun, 2005a, p. 225). Le rôle effectif de la critique de Jean Bouret semble toutefois avoir été nul puisque l'arrêté du Ministère pour l'interdiction d'*Éden* a été rédigé le 15 octobre (quoique publié le 22). C'est pourtant lui que Pierre Guyotat a reproduit dans *Littérature interdite*, alors que l'article de Rawicz, lequel porte davantage sur les préfaces d'*Éden* comme l'indique son titre « Sur trois préfaces », n'a pas été repris dans l'ouvrage de « réponses ». Dans son texte, Rawicz commence par se montrer très indifférent à l'obscénité d'*Éden*, arguant que toute censure « serait une fois de plus tout simplement ridicule envers ce texte monotone et, malgré les apparences, quelque peu académique et conformiste ». En conclusion, toutefois, il allègue qu'aucun pays n'accepterait de « publier sans entrave *Éden, Éden, Éden* ».

À la fin du « dossier », la pétition que Jérôme Lindon fit circuler est aussi annexée. Lorsqu'il la publia dans *Le Monde*, le 8-9 novembre 1970, elle comportait 24 signataires; plus d'un millier s'y ajouteront. Lindon dénonçait alors l'irrégularité administrative qui avait permis au ministère de l'Intérieur de publier l'arrêté (la triple interdiction) sans avoir soumis le dossier à la Commission de contrôle et de surveillance des œuvres destinées à la jeunesse, qui normalement doit d'abord donner son avis et qui s'était de fait réuni quelques jours avant la publication de l'arrêté (*Li*, p. 187-188).

« L'ouvrage paraît en février 1972 sans l'écho escompté », raconte Catherine Brun. Tout se passe « comme si, le choc de la triple interdiction passé, la lassitude avait gagné le milieu littéraire, vite lassé d'une "affaire" qui s'enlisait » (2005a, p. 232). C'est qu'*Éden* aura été objet de scandale ou de polémique, une petite « affaire » vite émoussée, mais pas de procès. Effet paradoxal et retors de la stratégie éditoriale, « la bénédiction littéraire qui a été accordée à l'ouvrage par l'élite avant-gardiste » aura en effet mis en valeur, aux yeux du ministère de la Justice que nous citons ici, la difficulté de l'œuvre et sa capacité à ennuyer les lecteurs uniquement intéressés par la sorte de consommation livresque normalement réservée aux œuvres érotiques (note manuscrite du ministère de la Justice sur le rapport du procureur de la République (10 février 1971), cité par Brun, 2005b, p. 211). Le procès ne semble donc pas opportun.

Il faut comprendre que ce résultat est, d'un point de vue historique, cohérent, directement en phase avec le climat particulièrement tendu d'après 1968, alors que la censure traditionnelle et les défenseurs d'une liberté sexuelle nouvelle s'affrontaient sur la légitimité des formes de spectacle qui apparaissaient alors (sans parler de leur distinction avec celles de l'érotisme écrit, avec qualité littéraire ou non). Catherine Brun rappelle à cet effet que « le tableau idyllique d'une ère dépenalisée », après le mouvement de 1968, témoigne plus des espoirs enthousiasmes que du véritable rapport de force politique en jeu. Les décideurs, dans cette affaire, furent un Premier ministre réformiste mais inquiet par l'agitation sociale, et un ministre de l'Intérieur qui avait déjà interdit de nombreux ouvrages (sans toujours passer par la Commission), mu par un « zèle » transparent. « Le mal vient de ce qu'en mai 1968 on n'a pas frappé assez fort, ni assez vite », aurait-il déclaré à la presse (Brun, 2005a, p. 223-224).



Des changements auront lieu au milieu des années 1970, sous la présidence Giscard d'Estaing, après une période où les éditeurs eurent à faire avec un nombre particulièrement haut d'interdictions et de censures. « En pleine période de libération des mœurs, et devant la décrispation des corps et le déferlement d'œuvres érotiques, le pouvoir craque, le système cède », explique Olivier Bessard-Banquy. « À peu de choses près, tous les livres interdits deviennent autorisés » (2010, p. 19). Pas *Éden*, pourtant.

La conséquence est donc que le « texte-limite » de Pierre Guyotat, qu'il voulait radical et irrécupérable (voir *Li*, p. 45-46, 63-64), n'a pas échappé aux ruses d'une administration qui, sa légitimité comme autorité censurelle déclinant, n'avait plus guère déjà que deux outils : la loi sur les publications de provenance étrangère – qui en 1970 permit l'interdiction de *Pour la libération du Brésil* de Carlos Marighela<sup>45</sup> – et celle sur les publications destinées à la jeunesse. Certes, cette dernière apparaissaient aux yeux de plusieurs comme un prétexte, comme « le masque consensuel » derrière lequel se cachent les « désirs de censure » d'un gouvernement, étant donné surtout que la loi est appliquée à tous les ouvrages et non pas uniquement à ceux « destinés à la jeunesse » (Joubert, 2003, p. 16)<sup>46</sup>. Or, elle l'était d'autant

<sup>45</sup> D'abord pris en charge par les éditions du Seuil, cet ouvrage traduit du brésilien, écrit par un grand militant communiste favorisant la révolution armée (et vraisemblablement éliminé par le gouvernement brésilien en 1969), fut, après l'interdiction statuée par Raymond Marcellin, publié par un collectif de 23 éditeurs. Jean-Jacques Pauvert, irrité par les développements de l'affaire *Éden* qui s'y ajouta bientôt (le même ministre de l'Intérieur fut en cause), en désaccord avec plusieurs arguments politiques et esthétiques invoqués en défense de l'un et de l'autre des deux livres, répondit à sa manière en publiant un roman pornographique dont il prit soin de revendiquer le caractère grossier et utilitariste – il est « sans génie » ni « intérêt littéraire » –, et qu'il fit précéder d'une préface intitulée « Le vrai problème de la censure » (*L'Enfer du sexe*, par Yves Belhomme, publié chez Jean-Jacques Pauvert en 1971, repris dans Pauvert, 1994, p. 23-suiv.).

<sup>46</sup> L'article de Bernard Joubert auquel nous faisons ici référence est paru dans un dossier spécial d'*Art press* où Pierre Guyotat a aussi collaboré. Joubert y fait remarquer que la controverse d'*Éden* (pas plus d'ailleurs que l'arrivée au pouvoir de la gauche) n'a changé quoi que ce soit à l'application répétée de la loi, et ce, alors que les censures à la pornographie (notamment celle des magazines) diminuait : près de 2000 interdictions ont été appliquées, au nom de la loi de 1949, dans la décennie 1970, et 1200 dans la décennie 1980 (Joubert, 2003, p. 18-19). La loi n'a en revanche pas été utilisée plus de 130 fois depuis le début des années 1990 – une modification en avait alors fait l'outil d'une lutte contre des revues négationnistes –, et la dernière occasion de saisir la Commission de contrôle et de surveillance des œuvres destinées à la jeunesse eut lieu en 2002 : il s'agit de l'affaire *Rose bonbon*, roman de Nicolas Jones-Gorlin publié chez Gallimard (p. 20). Concernant l'usage de la loi sur les publications destinées à la jeunesse, Emmanuel Pierrat, avocat spécialisé dans les affaires de censure littéraire et éditoriale (il a notamment défendu Léo Scheer en 2002), est du même avis que Joubert (2005, p. 27).

plus qu'elle rendait nulle la nécessité d'un procès. Aucun débat et aucune possibilité de défense – celle de l'œuvre, celle de la littérature en général – n'étaient laissés à Pierre Guyotat ou Claude Gallimard. Jean-Jacques Pauvert et Bernard Noël, la même année, connaissaient en revanche la même épreuve que *Madame Bovary* avec *Château de Cène* (accusation et inculpation pour outrage aux bonnes mœurs), deux occasions équivoques pour les acteurs du milieu littéraire de défendre les « droits » de l'art.

L'ensemble des événements laisse l'impression d'un sabotage. Le procès raté témoigne autant de la motricité propre à l'œuvre guyotienne – elle est, d'emblée, mue par un souci de *provoquer* ou de *défier* la loi – que de ses limites et des contradictions d'une époque. L'enthousiasme de Michel Foucault, par exemple, semble s'être rapidement émoussée. Dans un entretien mené au Japon en décembre 1970, le philosophe confiait que l'interdiction d'*Éden*, doublée du succès éditorial<sup>47</sup> que l'ouvrage a connu suite à ce scandale et suite à sa défense par l'élite littéraire, illustre pour lui à quel point la littérature avait perdu de cette « force transgressive » dont elle était encore investie à l'époque où Flaubert devait défendre son roman réaliste :

Quand *Madame Bovary* a été publié, la littérature possédait en elle-même suffisamment de force transgressive : il suffisait de restituer dans une œuvre la réalité quotidienne d'une famille bourgeoise pour faire scandale. Aujourd'hui, au contraire, la littérature en dit sans doute plus que ce que les homosexuels pratiquent à Paris. Mais le livre n'est pas condamné, tandis que les homosexuels sont immanquablement punis. La force transgressive de la littérature a été à ce point perdue. (Foucault, 1994, p. 117-118)

---

En outre, dans les œuvres complètes de Michel Foucault, en présentation de sa « préface » à *Éden*, les éditeurs indiquent qu'en 1970, l'application récurrente et « arbitraire » de cette loi avait déjà alerté les éditeurs français, qui s'étaient mis à recourir à la stratégie des « préfaces protectrices » (Foucault en écrivit donc une pour l'édition des œuvres complètes de Georges Bataille) (Foucault, 1994, p. 74).

<sup>47</sup> « [I]l s'est vendu au rythme de quinze mille exemplaires par semaine et il n'a fait l'objet d'aucune poursuite », affirma-t-il dans cet entretien, publié sous le titre « Folie, littérature, société » (1994, p. 117). Catherine Brun rapporte pourtant qu'en 1975, *Éden* avait été vendu à moins de douze mille copies au total, « ce qui n'est pas négligeable pour un livre de cette nature, mais qui demeure très éloigné des tirages des publications aguicheuses » (2005a, p. 224). En 1984, les ventes d'*Éden* n'auront pas atteint plus de 16 000 exemplaires – ce sera 20 000 pour *Tombeau* et 8 000 pour *Le Livre* –, chiffres qui « n'ont rien à envier à ceux de nombre de classiques » et qui « confirm[ent] la prescience d'une consécration prochaine » (2005a, p. 408).

Il est vrai qu'*Éden* n'est pas un banal livre « érotique ». La complexité formelle de l'ouvrage n'est pas la seule en cause, pas même son « mérite » littéraire. On en a certes fait grand cas – ce qui déplut à Jean-Jacques Pauvert, par exemple, qui tirait à l'époque une conclusion cynique et mécréante des événements. Dans « Le vrai problème de la censure », d'abord publié en 1971 en préface à *L'Enfer du sexe* (voir notre n. 17), il faisait valoir que dans l'affaire *Éden*, il n'aura au final jamais été question de la défense de la liberté d'expression. Les disputes, polémiques, combats ont au mieux permis la défense d'un talent littéraire, déplore-t-il, sous couvert d'une nouvelle dignité de l'érotisme, émergée « vers 1965 », avec la réhabilitation de Sade, de Bataille ou du *Dictionnaire de Sexologie*, ouvrages publiés par Pauvert et d'abord interdits ou mis en procès (1994, p. 34). La lutte contre la censure importait moins, en somme, que l'exhibition d'une « solidarité professionnelle envers un cher confrère, un peu gêné et digne de ce nom » (p. 34-35).

Or, dans *Éden*, la sexualité qui est représentée est sans limite. Elle n'est pas soumise aux contraintes de ce que l'on appelle désormais l'hétéronormativité. Elle ne l'est pas même aux limites de l'humain, ni du « vivant ». Certains diffuseurs de l'œuvre apprirent à leurs dépens qu'il y a encore des tabous que la société n'est pas prête à transgresser<sup>48</sup>. Et pour enchaîner sur le dépit de Michel Foucault, nous rappellerons que trois ans après *Éden* (en 1973), Félix Guattari, à l'époque directeur de la revue *Recherches*, fut poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs à la suite de la publication du numéro « Trois milliards de pervers, la grande encyclopédie des homosexualités », conçu sous la direction du FHAR<sup>49</sup>. Michel Foucault témoigna au procès de Guattari, où fut explicitement débattue la manière dont la censure avait choisi ses objets et ses responsables. Les censeurs, à l'époque, firent grand cas

<sup>48</sup> En 1998, Radio FG eut à payer une amende pour « diffusion de messages à caractère pornographique » parce qu'elle avait, en mai 1996, transmis sur ses ondes la lecture d'extraits tirés de *Tombeau* et d'*Éden*, dont une scène de zoophilie (cf. « Radio FG poursuivie pour pornographie », *Libération*, 7 mars 1998, p. 39). La bestialité fut aussi la cause d'une attaque par le Congrès étatsunien contre le numéro « Polysexuality » de la revue *Semiotext(e)* (vol. 4, n° 1, 1981) où « Langage du corps » a été traduit.

<sup>49</sup> Il s'agissait du douzième numéro de la revue, dirigé pour l'occasion non pas par le CERFI, mais par le FHAR et à sa tête, Guy Hocquenghem. – À ce sujet, voir Genosko (2005-2006), Guattari (2002 [1973]) et Nadaud (2003 et 2005).

de la scatophilie et de la masturbation<sup>50</sup>. Les autres sujets de censure furent : la subversion de l'ordre (un dessin représentait un policier dans une position compromettante) et, surtout, la représentation et la promotion des relations homosexuelles interraciales, notamment Français-Arabe. La pédophilie, aussi représentée et valorisée, ne posa toutefois pas problème. C'est pourtant le seul chapitre qui fut volontairement expurgé lors de la réédition numérique du dossier par *Critical Secret* en 2002.

Au terme du procès, Félix Guattari fut condamné à une amende de 600 francs et la revue, saisie, fut rééditée sous une forme expurgée.

### 1.5 Que le pouvoir de la littérature soit sans limite

La question de la lutte contre la censure, de ses limites et de ses moyens, est très vaste. Nous n'avons fait que l'effleurer. Elle aurait pourtant pu faire l'objet d'un développement beaucoup plus long. Car Pierre Guyotat fait désormais partie de sa longue histoire, et de sa pensée. Il figure parmi ces « imprécateurs » qui, de Sade à Rushdie, révèlent la nature proprement « scandaleuse » de la littérature : « Il est dans la logique d'un scandale aussi constitutif de la littérature qu'il appelle sur elle la persécution », écrit le philosophe Michel Surya dans le premier tome de ses *Matériologies* (1999, p. 19). Le second tome est consacré à l'œuvre de Pierre Guyotat, pour son excès, son refus de domestiquer la liberté dont la littérature tire sa force de vérité.

Le problème de la loi, de sa confrontation avec la littérature, en est un dont on ne peut faire l'économie. Certes, les livres de Pierre Guyotat n'ont plus connu de semblables difficultés. Mais l'écrivain demeure, pour beaucoup, « ce “clandestin maudit”, ennemi irréductible de toute autorité et de toute censure » (Schmitt, 2008). En vérité, tout se passe comme si son œuvre pouvait difficilement être reçue en dehors de cet horizon, sinon de ce fantasme : que l'Histoire atteste de la force transgressive de la littérature et du langage quand ils prennent sur eux de parler de la sexualité humaine, de la mort ou des autres « tabous » de

<sup>50</sup> Le texte de Hocquenghem était surtout en cause; il est maintenant accessible, en anglais, chez Semiotext(e) (*The Screwball Asses*, 2009).

manière à mettre à mal les fondements de la pensée et de la morale humaines (le « moi », l'âme, le lien social, etc.). « *Progénitures* aurait dû terroriser ses contemporains », écrit ainsi Michel Surya dans *Mots et mondes de Pierre Guyotat* :

*Progénitures* aurait dû terroriser ses contemporains, comme *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, comme *Éden, Éden, Éden*, comme *Le Livre*, etc. [...] averti qu'il était par ce qui lui était arrivé déjà, averti qu'il ne pouvait qu'être, [Pierre Guyotat] n'écartait pas l'hypothèse selon laquelle ce livre, *Progénitures*, aurait au moins dû susciter des protestations, aurait pu susciter, au plus (comme *Éden, Éden, Éden*), une mesure d'interdiction. Or rien. Pourquoi? Bien des suppositions sont possibles. Mais la plus vraisemblable n'est pas forcément la moins pénible. C'est-à-dire, il se peut bien que nul ne dispose plus du moyen d'opposer *un monde au monde*, encore moins de mesurer comment un monde s'oppose à celui qui domine. (Surya, 2000, p.12-13)

D'une certaine manière, la censure d'*Éden* démontrait sinon la victoire, au moins la justesse d'un coup porté par une littérature qui se veut capable d'*agir*, donc de faire réagir. *Littérature interdite* – et d'autres textes d'époque, par exemple la préface de Philippe Sollers à *Éden* et l'article de Michel Gheude publié dans *Marche Romane* (1971) – accumulent d'ailleurs ces rhétoriques de la preuve par l'Histoire<sup>51</sup>. On comprend que c'est là le cœur de la légende dont nous parlions en introduction. L'effondrement morbide et anorexique de 1981 saura d'autant plus la réactiver qu'il coïncide avec la levée de l'interdiction d'*Éden*.

Tout se passe comme si Pierre Guyotat incarnait, jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à ce que la défaite soit la plus absolue des victoires, ce « face à face » où la littérature conquiert sa « liberté sans limites [...] au prix d'un incommensurable travail dans et sur la langue, toujours à refaire, au risque d'y altérer sa voix jusqu'à la perte, jusqu'à l'outre-dire » (Leclair, 2001, p. 67-69<sup>52</sup>). Cette exigence ou ce devoir sera précisément reconnu par Pierre Guyotat comme un impératif fondamental pour sa vie et sa création. L'examen des archives de l'écrivain (correspondance, notes, etc.) ainsi que des entrevues personnelles ont permis à Catherine Brun de mettre de l'avant combien, chez Guyotat, l'appréhension (ou l'appel) de la

<sup>51</sup> Jean Alter, lui, la tourne en dérision (voir 1973, p. 856).

<sup>52</sup> Ce texte de Bertrand Leclair reprend selon toutes vraisemblances l'allocution qu'il a offerte lors de la « Soirée » que la Bibliothèque de l'Arsenal a organisée en l'honneur de Pierre Guyotat, le 2 avril 2001. Après la présentation de Leclair, Guyotat avait lu des extraits de *Progénitures*, de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et d'*Éden, Éden, Éden* (voir Brun, 2005a, p. 431).



censure sous toutes ses formes détermine le geste créateur, ses méthodes et ses objets (voir 2005a et 2005b).

De fait, différents événements sont venus rencontrer ce désir de l'auteur et confirmer, pour lui, la force de ses écrits. D'abord, les résistances familiales à la publication d'un texte autobiographique de jeunesse ont fait en sorte qu'il est publié sous le couvert d'un pseudonyme, et remanié en fiction<sup>53</sup>. Lors de son service militaire, Guyotat fut aussi inculpé, à l'aide de preuves bancales ou bien discriminatoires selon sa biographe, de complicité de désertion, d'atteinte au moral de l'armée et de lectures subversives. En 1962, il fut donc mis au cachot et soumis à des interrogatoires au cours desquels ce sont ses notes et brouillons qui furent examinés, saisis et jugés (*Li*, p. 109; *V*, p. 191; 2003e, p. 8; *Cb*, p. 10; Brun, 2005a, p. 100). La publication de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (1967) a en outre nécessité que son auteur s'engage dans un bras de fer contre son éditeur, Claude Gallimard, qui craignait des mesures d'interdiction sérieuses (Brun, 2005b, p. 207-209). Le roman évita de justesse qu'une interdiction limite sa circulation en France, mais fut par ailleurs interdit de lecture dans l'armée française d'Allemagne (Brun, 2005a, p. 172; Forest, 1995, p. 373).

En 1971, après l'invocation de la loi de 1949 contre *Éden*, Guyotat se sentait donc autorisé à déclarer ceci : « Je noterai que l'autorité (père, armée, etc.) a toujours été contrainte, *pour me condamner, de condamner mon texte* » (*Li*, p. 109).

Il nous semble que la question posée par l'œuvre de Pierre Guyotat est essentiellement celle des stratégies d'illisibilité mises à contribution lorsqu'il s'agit de miser cette souveraineté de la littérature pour faire valoir, selon l'expression de Georges Bataille, une « hypermoralité » qui condamne la littérature à s'avouer coupable (1957, p. 8). L'illisibilité est alors un risque, une menace, une demande de rançon lancée au monde. Si nous persistons à devoir démonter ce truisme d'une fiction guyotienne « illisible », c'est qu'elle demeure une façade. Pierre Guyotat illustre, jusqu'au bout peut-être, une littérature de l'« hyper-

<sup>53</sup> Il s'agit de *Valentin l'obscur*, écrit en 1961. Contraint de l'adapter ou de la réécrire, Pierre Guyotat créa *Sur un cheval*, une nouvelle qu'il réussira à faire publier par Jean Cayrol, dans la revue qu'il dirigeait aux Seuil (*Écrire*). Même si, au moment où il signe son contrat, Pierre Guyotat est majeur, donc libre de l'autorité paternelle, il choisit de conserver son pseudonyme, Donalbain. (Voir *ASC*, p. 8-9; 2005b, p. 207; Brun, 2005a, p. 88-89.)

responsabilité » (Derrida, 1999). Il illustre donc aussi combien l'illisibilité radicale est un horizon à éviter. Car si la littérature répond à l'injonction du « tout dire<sup>54</sup> », ne pas être lisible est aussi un écueil. Elle peut correspondre à une forme hypocrite de responsabilité qui au final reconduit la littérature à l'impuissance (voir Derrida, 1999, p. 24).

L'« affaire *Éden* » a certes eu un retentissement particulièrement exacerbé par le contexte. Mais ses répercussions sur la démarche et le parcours de Pierre Guyotat lui-même ne doivent pas être sous-estimés. « L'impact de cette occultation », écrit Catherine Brun à propos de l'interdiction d'*Éden* et de l'impuissance de Guyotat et de ses alliés à la faire tomber, « sera décisif, car si l'interdiction n'est pas à l'origine de l'itinéraire, elle vient réactiver un rapport de résistance à la loi (loi familiale, loi sociale, norme culturelle) lourd de conséquences pour l'avenir de l'œuvre » (2005a, p. 229). De sorte que la coïncidence entre l'après-coup de la censure et l'émergence des transformations poétiques les plus importantes de l'œuvre est significative.

L'écriture défigurée, nous l'avons dit, est « découverte » lors de la création de *Bond en avant*, entre 1972 et 1973. Cette apparition constitue donc la première réaction à la censure. L'écriture défigurée est au premier chef une écriture du combat, et son illisibilité est la rançon d'un changement de tactique dans la confrontation avec l'autorité et ses visages. Dans un entretien datant de 1973, et parlant du texte scénique, Pierre Guyotat indique par exemple ceci : « Je suis passé de l'écrit-forteresse à l'écrit-barricade. [...] J'avais écrit *Éden*, *Éden*, *Éden* dans un climat de paix sociale rare; j'ai écrit *Bond en avant* pour me défendre et pour attaquer. C'est clair. Et l'on n'aime pas beaucoup autour de moi me voir quitter le tablier de la fiction brute<sup>55</sup> » (V, p. 102).

<sup>54</sup> « Il ne s'agit pas seulement que la littérature *puisse* tout dire (auquel cas elle ne serait qu'"amoral"), elle le doit », invoque ainsi Michel Surya (1999, p. 29).

<sup>55</sup> Comme nous le verrons dans notre chapitre 5, la réalisation du spectacle de *Bond en avant* fut les dernières circonstances où Pierre Guyotat eut à lutter contre l'autocensure des autres. Les professeurs de l'Université de Lille, où la pièce devait originellement être présentée, ont fait échouer le projet (Brun, 2005a, p. 265). Pierre Guyotat et Alain Ollivier ont persisté, mais la préparation et les premières représentations de la pièce ne se firent pas sans crise. La résistance des acteurs fut importante, et plusieurs quittèrent la scène après les premières représentations.

L'écrivain répond ainsi par la *surenchère* plutôt que l'autocensure, explique Catherine Brun (2005b, p. 218). Les coups d'éclats de 1972 sont réalisés dans l'outrance. Pierre Guyotat, invité par Julia Kristeva et Philippe Sollers au colloque de Cerisy consacré à Antonin Artaud et Georges Bataille (29 juin au 9 juillet 1972), fit par exemple deux aveux chocs concernant sa sexualité : celle de sa virginité et celle d'une pratique masturbatoire de l'écriture. L'écrivain en avait déjà parlé dans des entrevues où on l'interrogeait sur son processus créateur (voir *Li*, p. 40-suiv. et 69-70). Mais dans son intervention au colloque, intitulée « Langage du corps » (repris dans *V*, 11-suiv.), il en objectiva les principes et les transformations. Il décrivit en détails les différents scénarios d'écriture masturbatoire en jeu et fit circuler parmi l'audience les objets du délit eux-mêmes. Les manuscrits de ces « textes sauvages », dont les lecteurs ne pouvaient rien savoir alors puisqu'ils étaient normalement voués à la destruction, témoignaient concrètement de la dualité de l'acte dont ils étaient les produits. La calligraphie comme la souillure dont ils étaient imprégnés attestaient d'une obscénité concrète et bien réelle.

L'effet en retour de la censure sur l'écriture défigurée de *Bond en avant* prend alors une toute autre signification. Pierre Guyotat écrit ce monologue dans un français défait, dit proche du « sabir », mais aussi selon une démarche plus biographique et privée (voir 1973b, p. 26-27; *V*, p. 50, 54, 59, 104-105). C'est que l'œuvre publiée est désormais le produit direct d'un nouvel usage du « texte sauvage ». Ce dernier est la « matrice » du texte de fiction publié, et non plus son déchet, son double jeté aux ordures et tenu secret. Non pas que *Bond en avant* ou *Prostitution* aient été écrits « à une main ». Mais ce « langage du corps » que l'écrivain ne pouvait s'approprier que dans une activité conjointement symbolique et sexuelle, il est désormais la matière même de ses fictions. Le français défait, troué et sculpté de *Bond en avant*, de *Prostitution* et de toutes les textes de fictions subséquents, représente le rejeton idéal, rêvé, d'un « langage du corps » préfiguré dans le texte masturbatoire.

Il nous reste à établir ce dont ce « langage du corps » relève. Nous mettrons plusieurs chapitres pour y arriver. Pour le moment, nous corrigerons seulement les hypothèses formulées plus tôt dans cette section. La défiguration, dans son polymorphisme, offre certes autant d'occasions de récidives pour un écrivain toujours mu par l'impératif d'une défiance de la loi. Pierre Guyotat cherche certes à défier les différentes « autorités » (père, éditeur,

État, institution littéraires, etc.) et à les contraindre d'attester de la puissance transgressive de ses textes. La mise au silence de ses textes doit demeurer un horizon, une menace contre laquelle l'œuvre se définit. Mais c'est dans les mutations des moyens choisis ou développés par Pierre Guyotat pour s'adresser à ces autorités qu'on cherchera une clé pour une compréhension authentique de son œuvre. C'est-à-dire qu'au cœur de ces changements de tactiques, la cohérence et la persistance d'un rêve, d'une utopie de langage, se détachent.

Le passage à la défiguration, au moment de *Bond en avant* et de *Prostitution*, est pour tout dire la solution à deux combats. La défiguration *fait coïncider* le combat explicite et frontal contre la loi paternelle avec cette lutte contre d'autres formes de limites. La démesure et l'excès de l'œuvre s'adressent aussi à des frontières d'un autre ordre, plus archaïque. C'est donc du côté de cette positivité que la motricité ou la cohérence fondamentale de la démarche guyotienne est à trouver. Car on sait que la langue maternelle n'est pas que le dernier outil de l'idéologie. Elle est aussi l'espace que l'écrivain habite et d'où il émerge. Elle est la matière, plastique et sonore, que le poète sculpte et déforme dans l'espoir de retrouver un rapport originaire au monde, au corps et aux choses. Elle est, essentiellement, ce qu'il altère pour conquérir une infinitude perdue, jamais avérée, toujours promise.

## 2. Défiguration

### 2.1 L'autre corps

Pierre Guyotat *défigure* la langue. Il soumet les figures et formes du sens à la déformation et à la transformation. On peut dire de son écriture qu'elle est « défigurée » au sens où Evelyne Grossman la théorise : « tout à la fois dé-créeation et re-créeation permanente », elle relève d'une « force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés » et la rend « à ses sources respiratoires et plastiques » (2009, p. 9, 19). L'œuvre de Pierre Guyotat rejoint, ici, celles d'Antonin Artaud, de James Joyce, de Samuel Beckett et d'Henri Michaux, qu'Evelyne Grossman cherche à *lire* sans être piégée par la négativité qui les anime. Pour en rendre compte, elle ne parle pas que de butées, trouées ou

déchirements pratiqués dans la texture de la langue. Qu'on ne se méprenne donc pas sur la signification convoquée par le préfixe *dé-* de son concept, *défiguration*. Il ne marque pas exclusivement la privation ni la destruction de la figure, pas plus que son action contraire. La défiguration n'est pas infiguration, mais ressortirait à un usage intensif de la figuration elle-même et de l'ensemble de ses possibilités plastiques.

À propos de cette notion « plastique et mouvante », Evelyne Grossman signale donc d'entrée de jeu qu'« [o]n aurait tort en effet d'en réduire la portée, par on ne sait quelle crispation sémantique, à l'idée d'un acte de violence négative et purement destructrice [...] Ce que suggèrent au contraire nombre d'écritures modernes c'est que la *défiguration* est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime » (2004, p. 7). Le défi ainsi lancé s'adresse d'abord au lecteur et à la critique. La « représentation-défiguration » ouvre un nouvel espace de lisibilité de l'œuvre, mais nous oblige aussi à quitter l'ancien. Au-delà de l'agressivité qu'ils semblent adresser aux « liens psychiques du lecteur », les textes réputés illisibles, écrit Grossman, nous promettent « [u]n bouleversement de nos logiques, d'éblouissants débordements de sens, des lectures infinies » (1994, p. 7).

Le confortable schéma de la communication, régulant la relation entre un destinataire et un destinataire séparés, est mis en danger. Lire, ce n'est plus « recueilli[r] à distance subjective maintenue » (1994, p. 15) le sens d'un objet-texte maîtrisé. Les repères identificatoires bougent. Nous faisons, dans notre propre langue, l'expérience de l'étrangeté. Le code de la langue se révèle malléable, imprévisible, capable de toucher aux « angoisses contemporaines touchant aux limites entre soi et les autres, corps et psyché, aux frontières de la subjectivité » (1994, p. 12).

Pour Evelyne Grossman, c'est au final les « formes pétrifiées de l'identitaire » qui volent en éclat (p. 113). Les œuvres défigurées prennent place « au cœur de cette crise moderne des identités qui affecte les liens entre le corps et le psychisme » (1994, p. 11). Elles nous confrontent à ce qui « défait l'illusoire reconnaissance narcissique de soi par soi » : « Donner voix à l'innommable, donner figure à l'infigurable suppose de défaire les formes coagulées, de les ouvrir, de les déplacer » et d'« explore[r] ce qui défigure l'humain aux confins de l'animalité, de la mystique, de la folie » (2004, p. 7-8).



En ce sens, nous nous trouvons bien ici sur le territoire de la « représentation-défiguration » réclamée par Jean-François Lyotard dans le texte que nous citons plus haut (1980, p. 7). Devant les œuvres modernes et la mise en crise de la représentation mimétique, Evelyne Grossman formule la même constatation que le philosophe, à savoir que la représentation du corps « belle-totalité », ordonné dans une « belle-harmonie » par le phallus, n'est possible qu'en deçà de la mise en crise de l'ordre symbolique qui y présidait. « Dans sa version moderne », la représentation est toujours l'affirmation du caractère désormais « impraticable » de ce corps, de ses images et de ses formes langagières. L'unité ne tient plus contre le désordre, la plénitude contre la fureur pulsionnelle. Il reste, heureusement, le « corps non-organisme, démembré, écrasé avec lui-même, replié, ficelé, rabattu par flaqes et lambeaux, fragments *collés*, non ensemble d'objets partiels raboutés dans le prodige cacophonique » (Lyotard, 1980, p. 7).

Evelyne Grossman parle quant à elle de « corps-texte défiguré » et de « *discorps* » (2004, p. 17, 30). Corps travaillé par ce qui normalement l'excède et, ce faisant, le configure, il est le butin d'un refus de l'origine et de la (pro)création. Si « toute œuvre d'art est exploration des figures plurielles de l'engendrement d'un corps », ce corps se veut être « arraché » aux figures normales de la reproduction humaine de manière à « [ouvrir] à [de] nouvelles "possibilités de vie" » (p. 13-14). La défiguration, ce serait le moyen que des artistes trouveraient pour inventer, dans une œuvre symbolique, ce corps alternatif.

En introduction d'un dossier où, justement, l'œuvre de Pierre Guyotat est étudiée<sup>56</sup>, Grossman explique à quelle défiance des formes de l'imaginaire les écritures modernes font signe : « Imagination morte? Imaginons alors un autre corps, non plus le corps vertical, symbolique, clos, structuré par le phallus, mais un corps ouvert où émerge l'animalité et l'informe, dont l'analité ne serait plus rejetée aux marges impropres de la subjectivité [...] » (2002, p. 10).

Nous pouvons difficilement concevoir meilleure présentation de l'œuvre de Pierre Guyotat. Ses fictions sont habitées par des sujets improbables, plongés dans un monde

---

<sup>56</sup> Par Catherine Brun, qui y fait paraître son article « Les figures défigurées de Pierre Guyotat » (Brun, 2000).

comme fait à la mesure de leur inhumanité : les « putains », ce sont des corps exposés dans une « disponibilité sexuelle sans fin » (*E*, p. 12). Plus aucune des différenciations fondatrices (masculin-féminin, enfant-parent, humain-animal) ne suffit pour désigner l'espace symbolique que les « putains » habitent et incarnent. Nous le verrons au chapitre 6, leur corps est reconfiguré par la bisexualité, l'analité, l'animalité. Ils sont, aussi, « sans état », comme l'étaient déjà les soldats et nomades d'*Éden*, chacun n'étant rien d'autre qu'une « forme pâle qui surgit pour quelques instants d'une grande souche obstinée, répétitive », disait Michel Foucault (repris dans *Li*, p. 161). Car ces figures défigurées héritent d'un combat contre la sexualité et la « fatalité » de la procréation que Pierre Guyotat mène sur tous les fronts, c'est-à-dire dans l'œuvre créée mais aussi, nous le verrons au cours des trois prochains chapitres au moins, dans le processus même de création :

Tout ce que je fais, je le fais pour me débarrasser de la sexualité; je n'en veux pas, je veux évacuer ça; ça prendra le temps qu'il faudra, ça prendra même tout mon temps. On peut lire *Progénitures* comme mon cri de révolte maximum contre le sexe. Plus on l'évacue, plus il y en a; mais plus il y a de texte à faire, de verbe à moduler.

Le texte que j'ai fait pour le spectacle chorégraphique de 1997, il y a trois ans [*Issé-Timossé*], je l'ai vraiment écrit, je l'ai prononcé certains soirs avec une très grande violence, dans un mouvement de révolte contre la sexualité, quelle qu'elle soit, contre la fatalité sexuelle. Cette obligation à la sexualité qu'il y a en l'homme, c'est une des tâches les plus terribles de l'homme, à mon avis, contrairement à tout ce qu'on dit, bien entendu. C'est une hantise, une obsession. Enfin moi, je l'ai dit, là-dessus je ne fais pas le malin. Je pense que c'est vraiment une des tâches les plus monstrueuses que le « Créateur » ait imposées à sa créature. On comprend que le Créateur et ses prêtres haïssent tant le sexe par lequel l'homme et la femme leur échappent. (*E*, p. 41)

Nous corrigeons : on peut lire toutes les fictions, « périfictions » ou « fictions théoriques » comme des « cris de révolte maximum contre le sexe ». L'ensemble de l'œuvre en est la chambre d'écho. Assourdissant, il ne permet pas toujours d'entendre les plaintes qui le nourrissent. « Tant qu'on s'obstinera à ne voir dans mes écrits que du sexe, la musique en restera muette. Et moi, tant que cet état durera, j'accélérerai le rythme de cette figuration et de cette musique », annonçait Pierre Guyotat dans un texte originellement publié dans la revue *Minuit* au début de l'année 1977. « J'accélérerai le nombre des noms, la vitesse des figurations, en même temps que je réduirai leurs signes, leur lexique et leur syntaxe, autant dire que j'en ai jusque pour la fin de mes jours et bien après. Tout un roman de Sade prolétarisé, je le mettrai dans une seule mesure de Webern » (repris dans *V*, p. 198-199).

Lisant son œuvre, nous sommes en quelque sorte requis par la question qu'elle pose sans relâche : « je » n'est-il que cela, un corps avec un sexe déterminé, une fonction procréative indépassable, un destin défini par la féroce et inépuisable poussée d'Éros? La question ne relève pas d'une posture identitaire, mais plus fondamentalement d'une mise à l'épreuve d'un imaginaire de l'humain. La littérature défigurée de Pierre Guyotat nous refuse les images et les mots où nous pourrions nous reconnaître. C'est la finitude même de l'homme qui est ouverte, au prix de l'immonde et de la laideur, et sans rédemption.

Il serait inutile de parler de pratique, d'orientation ou d'identité sexuelles ici. De la vie sexuelle de l'écrivain lui-même, il nous faudra certes dire quelques mots, plus tard, dans la mesure où il a fait valoir combien sa « confiscation » était essentielle à l'avancée de son œuvre. Mais concevoir le destin d'une révolte contre le « sexe » dans l'œuvre guyotienne ne se fait que sur fond d'investigation de la psyché et de ses espaces les plus profonds. Nous sommes toujours entraînés en deçà du langage, dans des zones situées en deçà de toute affirmation de « soi ».

## **2.2 Défaire le *topos* : autour du miroir**

Evelyne Grossman, précisément, fonde son concept de défiguration sur la théorie du narcissisme et des identifications. Ce faisant, elle le situe en rapport avec ce que la psychanalyse peut dire d'une découverte inaugurale de la finitude et de son rôle dans la constitution des images de soi et des autres.

Grossman renvoie donc au « stade du miroir », ce moment fondateur de la constitution de la subjectivité, alors que se noue le lien indéfectible entre l'image spéculaire et le sentiment de soi. Pour notre démonstration, nous entrecroiserons sa lecture du texte de Jacques Lacan (1966), les commentaires que Piera Aulagnier formule à son propos (1981, p. 208-213; 1991, p. 171-179) et notre propre lecture.

Le récit du « stade du miroir » a été proposé par Jacques Lacan pour penser la relation du sujet à l'image<sup>57</sup>. L'événement est mythique, au sens où l'analyse ne le rencontre que comme une hypothèse logique concernant le moment du développement de la psyché où une brèche est percée dans le narcissisme primaire (cette autre spéculation théorique indispensable, mais irrecevable pour certains<sup>58</sup>). Il est, aussi, scénique, et la « scène » tient essentiellement à ceci : l'*infans*, porté par sa mère, est amené à la rencontre décisive avec sa forme spéculaire, cette « figure totale et unifiée de lui-même dans le miroir » (Grossman, 2004, p. 30).

Dans le miroir, le nourrisson voit deux formes, deux corps ressemblants. L'une sera l'occasion d'une assomption identitaire et de la reconnaissance d'une « forme primordiale<sup>59</sup> », sous le regard que sa mère porte sur lui. Selon Piera Aulagnier (1981, p. 208-213), lors de cette rencontre avec une image spéculaire qui servira toujours de point d'ancrage aux énoncés identificatoires du sujet, trois temps peuvent être dégagés : le regard de l'*infans* saisissant le surgissement d'une image qu'il doit rapporter à lui-même, comme lui appartenant; son regard glissant sur celui de sa mère, « en quête de la confirmation de la beauté de l'image » indique Lacan (Séminaire 1961-1962, cité par Aulagnier, 1981, p. 208); l'*infans* revenant à son image spéculaire. C'est dans ce retour ou cet après-coup que « ce qui préannonce le Je » entre en scène (p. 209). Entre l'assomption identitaire et l'énoncé identificatoire portée par l'Autre, une jonction fondamentale s'opère. Lorsque l'*infans* va trouver dans le regard de sa mère une première indication sur ce qu'il y a à voir dans l'image, indique encore Piera Aulagnier, il établit ce qui restera pour toujours un conflit au cœur de l'identité et de la libido narcissique : conflit entre le jugement que Je porte lui-même sur son image et ce que lui renvoient le regard et le discours des autres.

---

<sup>57</sup> « Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image [...] » (Lacan, 1966, p. 94)

<sup>58</sup> Nous en parlerons au prochain chapitre.

<sup>59</sup> « L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. » (Lacan, 1966, p. 94)

Mais c'est le mouvement d'*anticipation* sur l'advenue du sujet lui-même qui importe ici. Cette anticipation poursuit celle de la violence primaire dont parle Piera Aulagnier dans *La violence de l'interprétation*<sup>60</sup> : « Ce que le sujet découvre dans le miroir, c'est l'image de chose dont parlait le discours de celle et ceux qui lui parlent, discours qui commence par identifier le sujet à l'énoncé identificatoire dont ce même discours est l'agent » (1981, p. 209). Il incombera au sujet, afin d'acquiescer un sentiment de cohérence et de permanence minimal, de s'approprier les énoncés identificatoires qu'il ne cessera de recevoir au cours de son développement, mais la condition de possibilité de cet accomplissement demeure que « reste investi et accessible au sujet ce qui s'est constitué dans la phase du miroir comme un repère spéculaire qui deviendra un point d'ancrage » (p. 209).

Or, dans l'assomption identification que le sujet en devenir accomplit devant son image, il apparaît comme « un » et différencié du sein maternel alors qu'il ne se ressent pas encore tel. Pour emprunter les termes de Jacques Lacan, l'*infans* est « encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage » (1966, p. 94) et il fait l'expérience d'un « corps morcelé » (1966, p. 97) par la fureur pulsionnelle des temps pré-œdipiens. La première image de soi est donc reçue comme une limitation, parce qu'elle préfigure un destin qui apparaît alors immuable.

« Anticipant sur une maturation biologique non encore advenue, écrit Evelyne Grossman à ce propos, cette image lui est d'abord donnée comme forme constituante extérieure apparaissant “dans un relief de stature qui la fige [...], en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer” » (2004, p. 30, citant Lacan, 1966, p. 167). On sait que pour Jacques Lacan, cet écart est source d'une agressivité qui gît dès lors au cœur de toute subjectivité<sup>61</sup>. Tel est en effet le « drame » que raconte le récit du stade du miroir selon le psychanalyste : « [L]e *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se

<sup>60</sup> Piera Aulagnier définit la violence primaire comme « l'action psychique par laquelle on impose à la psyché d'un autre un choix, une pensée, qui sont motivés par le désir de celui qui l'impose mais qui s'étaient sur un objet qui répond pour l'autre à la catégorie du nécessaire » (1981, p. 40.). Inévitable et nécessaire au développement de la psyché, elle est d'abord l'œuvre de la mère dans sa relation à l'inconnaissable que représente pour elle son *infans*. Ainsi la mère, dans sa fonction de « porte-parole » et de « prothèse », en répondant à des demandes et en nommant pour son *infans* les affects qui le concernent, anticipe sur la capacité de l'*infans* à s'approprier le sens qu'elle crée pour lui.

<sup>61</sup> André Green la nomme « analité primaire » (2011, p. 396-406).



précipite de l'insuffisance à l'anticipation [...] et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental » (1966, p. 97).

Evelyne Grossman nous invite à penser les écritures défigurées, leur force de révolte et de transgression, à la croisée de ce destin de l'image et d'un autre *possible*, inédit, peut-être resté là, en latence. Il s'agit de refuser la fatalité qu'on fait porter à la forme : « On oublie trop souvent [...] cette tension que Lacan décèle dans la première *imago* du corps humain, indissociablement forme constituante et forme en mouvement. On en gèle les contours, oubliant la vie qui l'anime » (2004, p. 31). Tout se passe comme si les œuvres défigurées venaient, dans leur double mouvement de création et de destruction, ranimer et exacerber la « vie » de ce premier « point d'ancrage » du « je » :

Alors l'identité y devient *désidentité*. Il s'agit à la fois de défaire l'identification narcissique à une forme qu'on immobilise, une image-mirage statufiée (mon père, ma mère, cet autre en face de moi qui me ressemble, cet homme/cette femme que j'incarne) et d'inventer les figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement : *des* identités. À la fois une et plus d'une. Ce qui signifie s'identifier non à une image mais *au mouvement d'une image*, en chacun des points où elle se stabilise provisoirement, dans ce défilé qui la fait plurielle, changeante. La désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment. (2004, p. 114-115)

Ainsi, la défiguration s'en prend donc à la fixité et à la rigidité des catégories fondamentales de l'être et des structures symboliques. En déstabilisant les assises des figures et des images, elles font obstacle aux « assignations identitaires » qui inscrivent le sujet en adéquation au monde dit humain, c'est-à-dire structuré par l'Œdipe et sa loi<sup>62</sup>. Différence des

<sup>62</sup> Il faut reconnaître ici le rôle d'« encadrement de l'imaginaire » que la fonction symbolique accomplira. Cette dernière oppose des points de butées à la mobilité et l'inventivité qui caractérisent l'imaginaire et ses valeurs identificatoires (Aulagnier, 1981, p. 212). Evelyne Grossman rappelle que l'événement spéculaire formalisé comme « stade du miroir » ne constitue pas uniquement une première assise imaginaire pour le sujet; il constitue également « la matrice symbolique où le *je* trouve sa permanence mentale » (Grossman, 2004, p. 30). La défiguration, de même, concerne la problématique identificatoire dans son registre symbolique, alors qu'il s'agit d'inscrire le sujet singulier et sa place dans un réel mis en forme par le langage (Aulagnier, 1981, p. 204; aussi 1992, p. 11).

Les structures universelles des liens, telles que nommées par le langage, récupèrent la singularité de l'individuel. Comme l'indique Piera Aulagnier, la fonction symbolique du système de parenté et ses termes, parce qu'ils assignent des places et des fonctions fixes aux sujets individuels qui viennent passagèrement les incarner, constitue une première assise identificatoire, dont l'appropriation

sexes, différence des générations, différence des espèces sont l'objet d'une écriture transgressive :

Dans quelle histoire les corps doivent-ils s'insérer pour prendre forme et sens? Issus de quels géniteurs, nés à quelle époque, identifiés à quel sexe? Questions ordinaires qui définissent l'assignation identitaire de tout sujet incarné, mais que reprennent inlassablement pour en déconstruire les cadres logiques, en dénouer les liens apparemment « naturels », les œuvres défigurées du XX<sup>e</sup> siècle. Quel serait un corps qui ne s'inscrirait plus dans la lignée des générations, si tant est qu'il se puisse concevoir? (2004, p. 34)

Les œuvres de Pierre Guyotat, où perce la recherche de la scène spéculaire, n'ont de cesse d'approcher cet inconcevable, et de le (re)présenter. Nulle scène absente n'existe que la représentation peut rendre présente, pour reprendre l'idée de Jean-François Lyotard cité plus haut, puisque c'est « l'imprésentable » fondateur que l'écriture tente de restituer dans sa matière, dans sa musique. Le *présent* est ainsi à réinventer : il est le futur inscrit dans le drame dont l'écriture – dans les essais comme les fictions – fait dérailler la répétition. Pierre Guyotat n'est-il que le fils de sa mère et de son père, qu'un humain doté d'un sexe et condamné à en faire un usage identique à celui qui lui donna vie? Peut-il réinventer son origine et ce dont elle grève le corps? Dans *Coma*, l'écrivain raconte un moment d'« accalmie » dans les disputes qui l'opposaient constamment à son père. L'écrivain était alors âgé de 29 ans. Son père guida leurs yeux, qu'ils avaient tous deux « rougis » par le dernier affrontement, sur une vieille photographie :

D'un bord de mer, avec des pins dans le haut gauche de la photo et un bâtiment lumineux dedans – leur hôtel? –, ma mère rêve debout, sur un ponton : « *c'est là et dans la nuit qui a suivi que nous t'avons conçu ta mère et moi* », aussitôt j'ai le cœur qui s'emballe et palpite comme relié à un autre : j'étais, je suis, dans ce ventre qui pense, *avant d'y être*; avant cette « conception » humaine, je suis. (C, p. 201-202)

Nous ne comptons plus les figures du *fœtus*, forme en puissance et sans limite, qui apparaissent et disparaissent dans les essais et les fictions de Pierre Guyotat. De *Tombeau* à *Progénitures*, les fœtus sont nombreux, mais ils sont des déjections comme les autres, des proies à manger, des immondices dont il faut débarrasser les corps, des cadavres jamais nés; et l'utérus est le premier organe sexuel, un « sexe » non reproducteur, un « utérus » qui

---

défaillante condamne à la psychose (1981, p.205-suiv.). Voilà un risque auquel les écritures défigurées se mesurent.

donne la mort (V, p. 178, 175). Ici, il est rêvé : figure d'une origine sur laquelle la fixité de l'histoire à venir n'a pas de pouvoir. « Comme relié à un autre », le sujet n'a pas même à être « un », il peut être multiple.

Dans les textes écrits au cours des années 1970<sup>63</sup>, les fœtus prolifèrent comme pour conjurer le destin du sujet qu'ils préfigurent. Ils sont déjà nés, prématurés, décalottés et agressés par le langage qui les touche trop vite. Pierre Guyotat s' imagine lui-même en fœtus doté de la parole, luttant contre l'appropriation de sa pensée et de son corps par les parents, par la société, par la loi œdipienne. Il y revendique le pouvoir de l'écriture poétique à produire la parthénogénèse du corps « post-hum[ain] » de « l'espèce future » :

et, fœtus à son tour, d'une espèce inconnue, nourri à ce placenta putassier que j'alimente, moi, depuis l'instant qu'elle a commencé à se nourrir de mon sexe pubertaire, avec la seule mémoire de ma pensée fœtale  
et dans la profusion de quoi je l'assourdis, contre son gré, à l'appel de cette voix mâle qui voudrait encore la nommer femelle, jusque dans l'extirpation de cette ombre où je perpète, plus que le crime de l'androgynat, plus encore que celui du déguisement de l'humain en bête,  
celui du retour de la bête jamais regardée par de l'homme, rendant, par le silence même en quoi se fait leur parthénogénèse, inutile le surgissement de l'humain, (V, p. 160-161<sup>64</sup>)

Le « discorps » que l'écriture défigurée de Pierre Guyotat rêve d'inventer est un « corps glorieux » (V, p. 247) conquis *contre* la procréation. Dans *La défiguration*, Evelyne Grossman place ce vœu subversif au cœur de toutes les écritures qui ressortissent de son mouvement plastique :

Imaginons plutôt une autre forme, mobile, vivante, infiniment plus complexe que le modèle binaire des oppositions sexuées. Posons, par exemple, que la (pro)création n'existe qu'en mouvement, dans la pluralité des formes du mélange et de l'impropre; qu'elle peut se dire *être pèresmères* dans la topologie des différences sexuelles; qu'elle déjoue non seulement toute linéarité générationnelle, tout fantasme unilinéaire d'héritage ou de transmission, mais aussi toute inscription univoque dans ce que, pour simplifier, d'aucuns nomment une « famille ». [...] essayons de penser une procréation qui ne *reproduise* pas mais qui ouvre à ces nouvelles « possibilités de vie ». *Être pèresmères* : mouvements infinis de figuration-défiguration. (Grossman, 2004, p. 13-14)

<sup>63</sup> Nous pensons à *Bond en avant* ainsi qu'à une série de textes semi-autobiographiques et proprement délirants colligés dans *Vivre* (V, p. 118-202).

<sup>64</sup> Nous respectons, comme dans chacune des citations placées en retrait, la ponctuation et la mise en page atypiques des textes de Pierre Guyotat.

Elles sont mues par la « rage utopique » dont parlait Michel Foucault dans une conférence radiophonique diffusée à France Culture en 1966, et intitulée « Le corps utopique ». Une « rage » que l'homme doit méconnaître pour vivre avec son corps, cette « *topie* impitoyable » :

C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps; c'est le miroir et c'est le cadavre qui font taire et apaisent et ferment sur une clôture – qui est maintenant pour nous scellée – cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps. C'est grâce à eux, c'est grâce au miroir et au cadavre que notre corps n'est pas pure et simple utopie. (2009, p. 19)

Mais les écritures défigurées sont ambivalentes. Elles sont des solutions précaires à un conflit violent. Elles bougent comme pour relancer l'alliance, toujours à refaire, entre les pulsions de vie et de mort, entre le désir d'en finir et celui de continuer. Les figures et les images sont défaites et refaites pour en conjurer la force, et désavouer le verdict qu'elles peuvent toujours réitérer. « Tu n'es que cela » serait ce premier énoncé où le Je se reconnaît, et apparaît. « Ce seul corps, ce seul sexe, ce seul possible », écrit Piera Aulagnier dans « Demande et identification » :

[C]e « vu », ce « moi est cela », dévoile tout ce que « je » n'est pas : séparé de la mère, différent du sein, limité par ses téguments, il n'est pas cette bouche supposée cause de l'existence du sein et donc de la mère, il n'est pas l'infinité des possibles. Quels que soient les oripeaux dont il pourra parer l'image, il risquera toujours de réentendre énoncer un « tu n'es que cela », ce seul corps, ce seul sexe, ce seul possible. (1991, p. 172)

Peut-être est-ce là la clé de l'« énigme » dont parle Pierre Guyotat à propos des êtres asservis dont il invente la vie, la parole et surtout, le « bonheur » (*E*, p. 20-21). Monstres sans états, ils habitent quelque part « entre l'Éden et la sortie de l'Éden, dans ce moment de suspens où l'homme n'est pas encore vraiment humain, où il joue avec Dieu », affirmait-il en 1983. La sexualité continue, l'obscénité outrancière et abjecte dont il la charge, Pierre Guyotat lui conférait cette fonction d'infini : « Sans doute est-ce l'ambiguïté de ce moment qui m'a autorisé à développer une scène, cette scène de mes matières écrites, où tout est possible dans le domaine du corps. Tout est possible au corps sexuel. D'où l'obscénité de Samora Machel... » (*V*, p. 239). Et près de vingt ans plus tard, son monstrueux « rêve » n'a pas changé : « Le verbe est un paradis perdu » (*E*, p. 21).

### 2.3 L'originare, ou l'anticipation du langage

Les écrivains et les artistes sont les premiers à nourrir le fantasme d'un *éden* nommé « nature », « matière », « corps », « silence » : un univers pré-discursif, temps mythique de l'adéquation à la chose, épargné des séparations et des pertes à venir. Le travail poétique du langage mettrait cet impossible et ineffable bonheur à la portée de la parole, donc d'un plaisir.

La psychanalyse, qui en connaît les revers terribles, nous apprend à mieux le comprendre, mais aussi à comprendre pourquoi on ne se débarrasse jamais de ce rêve. C'est qu'il est le dépositaire d'une préhistoire qui appartient au sujet et le dépasse à la fois. Il appartient à un temps perdu et pourtant jamais révolu dont on peut dire, en s'appropriant la formule avec laquelle Marcel Proust célèbre l'expérience de lecture, qu'il n'est « pas dans le présent [...], mais dans un autre temps où il est interdit au présent de pénétrer » (2000 [1905], p. 67-68).

Penser le potentiel subversif des écritures de la défiguration nous ramène forcément au défi d'une conceptualisation du temps logico-mythique de l'*originare*. Julia Kristeva, André Green, Piera Aulagnier et Sophie de Mijolla-Mellor y ont consacré des travaux importants, et ont étayé l'hypothèse d'une persistance, dans la vie pulsionnelle du sujet pathologique comme du sujet dit « normal », d'un désir *an-œdipien* et de ses effets<sup>65</sup>. C'est à elle que nous devons nous référer pour comprendre les modes d'action d'une *hétérogénéité originare à la pensée et au langage*, ceux-là même que certains artistes et certains écrivains rendent sensibles en soumettant leur matière première à une force plastique, défiguratrice. Les formes et les figures du sens, mis en défaillance et en devenir, rendraient compte des effets d'une activité psychique « hors-langage » et d'une « interprétation du monde et [d']une inscription de l'expérimenté qui précèdent et ignorent l'image de mot » (Aulagnier, 1981, p. 163).

---

<sup>65</sup> Ni *anté-œdipien* ni à proprement parler *pré-œdipien* puisqu'il s'agit de penser alors, que ce soit sous les termes du narcissisme comme le fait André Green ou sous ceux du processus originare et du pictogramme chez Piera Aulagnier, la persistance d'une activité psychique dont les prémisses (notamment l'auto-engendrement du sujet) et les visées s'expriment *en dépit*, et souvent en conflit, avec la structure œdipienne du Moi.



On peut affirmer que Piera Aulagnier a consacré l'ensemble de ses recherches à élucider la nature et le « lieu » de ce qu'elle appelle le « Je », sa fonction identitaire et son historicité, la manière dont il entre en relation avec lui-même, les autres et le « corps propre ». Ce faisant, elle s'est trouvée dans l'obligation d'explicitier le champ limité du dicible, du connaissable, du figurable (le fantasme), et d'élaborer une pensée de l'originaire. Elle porte essentiellement sur la potentialité de *conflits* profonds et proprement infigurables qui animent tout sujet.

On me permettra ce bref développement psychodynamique. Piera Aulagnier postule, en complétant le modèle freudien, la *coexistence* de trois fonctionnements psychiques : une activité hors-langage, « avant-primaire » (Green, 1992, p. 50), marquée par le narcissisme primaire fondamental et la pulsion de mort; l'activité du primaire déjà repérée par Freud et la production fantasmatique préparant et élaborant l'Œdipe; l'activité de penser, conditionnelle à l'entrée du sujet dans le langage et la loi. Parler de coexistence implique que même dans une vision ontogénique, il n'y a pas à proprement parler de *refoulement* d'une activité par l'autre. De sorte qu'Aulagnier nous invite à penser à la fois les ressources et la précarité de la vie psychique, qui doit intégrer les *effets* de la pulsion et de l'originaire en son domaine. Telle est l'exigence fondamentale de travail que la psyché connaît, alors qu'un « flux représentatif » (Aulagnier, 1981, p. 67) ou un « fond représentatif » (1981, p. 78) hors-langage persiste et, sans être accessible au Je<sup>66</sup>, peut toujours se manifester par ses *effets*. L'espace de pensée et de langage qui est « l'habitat » du sujet (1991, p. 343) est toujours affecté par la paradoxale actualité de l'originaire. « Avec l'originaire, précise Sophie de Mijolla-Mellor, on n'est donc pas en présence d'une survivance anachronique perturbatrice comme avec les *fueros* mais d'un processus à part entière », c'est-à-dire d'un travail de représentation psychique qui continue, en parallèle avec ceux du primaire et du secondaire, dans son propre « espace-fonction » (de Mijolla-Mellor, 1998, p. 89-90).

Piera Aulagnier souligne ainsi que le fait qu'il existe de l'impensable en regard du sujet ne veut pas dire qu'il « ne puisse pas en subir les effets » (1981, p. 70, 71). À défaut de

---

<sup>66</sup> « Notre hypothèse sur le pictogramme postule sa coprésence, en un lieu forclos au Je et à son entendement, lors de toute pensée, de tout éprouvé, de toute production revendiqués par le Je comme *son œuvre* et *son "bien"* » (Aulagnier, 1981, p. 72; cf aussi 78).

pouvoir le reconnaître et l'intégrer dans son discours et son histoire, ce que le Je expérimente vaut pour lui comme « un accident qu'il subit tel un corps étranger » (1981, p. 164). La psychose et son épreuve de désobjectivation se trouvent ainsi conçues comme *réactualisation* de l'originare et plus particulièrement de l'état de spécularisation entre le « soi » et le « hors-soi » (1981, p. 69, 78). C'est à vrai dire son étude qui a amené Aulagnier à enrichir le modèle métapsychologique freudien afin de revoir la dichotomie entre l'archaïque pré-langagier et le langage.

Cela dit, la vie psychique dite « hors du champ de la psychose » par Piera Aulagnier (qui visiblement considère l'adjectif « normal » suspect) peut aussi être l'occasion d'expériences qui témoignent de la persistance de l'originare, plus précisément d'une mise en forme du monde selon le postulat de l'auto-engendrement (qui en est son principe organisateur). Des moments de « *fading* du Je », où l'intelligibilité du monde est mise à mal, ou encore ces « sentiments indéfinissables que le langage traduit par des métaphores dont l'usage a émoussé le sens profond » en rendent compte : « “se sentir bien dans sa peau”, “être en forme”, “être mal à l'aise”, “porter le monde sur ses épaules”, “sentir son corps en morceaux” » (1981, p. 78-79)<sup>67</sup>.

Le langage demeure donc le site d'une crise jamais liquidée. Celle-ci concerne la possibilité pour le Je d'être instance *énonçante* face à « l'inconnaissable de son éprouvé » (1981, p. 166). « Amour, haine, envie, joie, souffrance, jouissance; qui peut prétendre affirmer la présence d'une identité entre les vécus de ceux qui s'en disent la proie?, demande Piera Aulagnier. Personne sinon une loi, préexistante à l'ensemble des sujets, qui lie un de ces signifiants à un signifié supposé être cet affect » (1981, p. 160).

La lecture des témoignages littéraires de Schreber et de Wolfson l'ont appris à l'analyste, mais nous verrons (au chapitre 4 surtout) combien l'œuvre de Pièrre Guyotat en porte également témoignage : la *nomination* de l'*affect*, soit la possibilité de lui donner une

---

<sup>67</sup> Le même postulat fonctionne en ce qui concerne les mises-en-scène du primaire : la scène primitive sera soumise à des « remodelages » successifs afin qu'elle puisse tenir compte de la problématique œdipienne notamment – afin de rendre dicible une théorie infantile sur l'origine –, mais dans une accumulation qui interdit que les figurations précédentes soit annulées (1981, p. 289).

forme linguistique, est inextricable liée au pouvoir de subjectivation de la parole<sup>68</sup>. Or la langue, en transfigurant l'affect en *sentiment*, l'interprète. Le sentiment « *relie un éprouvé en soi inconnaissable à une cause supposée conforme à ce qu'on éprouve* » (1981, p. 163). Comme l'expérimenté, le corps, « le réel<sup>69</sup> », l'affect est « en soi inconnaissable », non pas tant parce que la matière fait obstacle à la pensée, mais parce que la pensée elle-même et son *déjà là* sont indépassables.

Piera Aulagnier a bien montré combien l'apprentissage du langage et son usage comme moyen de communication impliquent pour le sujet qu'il s'édifie à partir d'une blessure, née d'une « première et sanglante déchirure entre les deux unités [des] signes linguistiques » (1991, p. 307). La parole fut d'abord *ouïe*, non pas entendue comme signe mais comme éprouvé; elle était voix d'un premier médiateur du discours et d'un premier « porte-parole », objet de sensation sonore, voire tactile, offert à l'orifice otique et à la peau (1981, p. 106-suiv.). Mais l'entrée dans le discours exige d'admettre de partager ses éprouvés avec les autres qui n'en savent rien, et attester de l'incommensurable différence entre le Je et eux. Chaque mot vient ainsi redoubler l'œuvre d'une « violence primaire » et attester du fait que le langage a toujours été là pour prendre en charge la différence entre les désirs et les corps avant même que le Je n'ait pu la reprendre à son compte.

Dans l'ordre de l'originare, l'affect est déjà reconnu et méconnu à la fois par la mère, à qui Piera Aulagnier attribue la fonction de « porte-parole ». C'est-à-dire, ici, une fonction

---

<sup>68</sup> Piera Aulagnier affirme que c'est le propre du sujet (plus précisément le Je, cette instance moïque constituée par le langage et sa conscience) de se construire à partir d'une « croyance illusoire » : la croyance qu'il pourrait, en imposant sa logique et son activité de pensée aux éléments de sa vie interne comme aux éléments de la « réalité extérieure », tout intégrer dans son registre et tout connaître (Aulagnier, 1981, p. 166). La maîtrise du langage comme code commun et système symbolique, et corollairement de l'organisation œdipienne du corps et de son érogénéité définissent donc ses conditions d'émergence et d'action; le Je ici « n'est pas autre chose que ce qu'[il] peut savoir sur [lui-même] », ou encore que « l'ensemble des énoncés qui rendent dicible la relation de la psyché avec ces objets du monde par elle investis et qui prennent valeur de repères identificatoires » (p. 169). Dicable, pensable, connaissable se recoupe. La réalité elle-même est mise en forme selon le postulat qui régit le travail du Je, et qui consiste à « imposer aux éléments présents dans ses représentations – qu'il s'agisse d'une représentation de lui-même ou du monde – un schéma relationnel conforme à l'ordre de causalité qu'impose la logique du discours » (p. 29).

<sup>69</sup> Car du « réel » ou du monde physique « en soi », explique Sophie de Mijolla-Mellor en lisant Aulagnier, le Je « ne connaîtra jamais [...] que la représentation qu'il s'en forme » (de Mijolla-Mellor, 1998, p. 120; aussi 89-90).

qui tient moins du « pare-excitations », comme l'indiquait Freud, que du « pare-désinvestissement » : première interprétratrice des inconnaissables affects de son *infans*, la mère s'oppose aussi à la force de la pulsion de mort, à la tendance au désinvestissement des objets et du monde, source de souffrance et de *travail* psychique (1992, p. 27). Au cœur même de la fusion originelle entre la mère et l'*infans*, un *décalage* vient donc aménager la place où surgira le Je, œuvre de la violence structurante et nécessaire du discours que la mère porte sur son nouveau-né ou qu'elle lui adresse. L'*infans* est un sujet en défaut, et dans l'ordre psychique il est toujours un prématuré, récupéré par la psyché maternelle; mais la mère, dans sa fonction de « porte-parole » et de « prothèse », en répondant à des demandes et en nommant les affects qui ne peuvent encore être énoncés, anticipe sur la capacité de l'*infans* à s'approprier le sens qu'elle crée pour lui<sup>70</sup>.

Le langage et son investissement libidinal par la mère est ce qui donne d'abord forme à « l'asensé d'un réel qui ne pourrait avoir de statut dans la psyché » (1981, p. 134). Mais le sujet, en apprenant la loi du langage et des contenus sémantiques partagés, doit encore accepter qu'il soit le lieu d'une *différence* qui, si elle prend la valeur du mensonge, le condamne à l'enfermement autistique ou psychotique. Il est tenu d'admettre que « l'impossible adéquation entre le nommé et l'existant, entre la possibilité de la nomination et sa non-

---

<sup>70</sup> Nous faisons référence à la « violence de l'interprétation » qui donne son titre à l'ouvrage clé de Piera Aulagnier. Inévitable et nécessaire au développement de la psyché, la violence primaire est d'abord l'œuvre de la mère (ou toute personne occupant cette place-fonction, la seule altérité possible en regard de l'*infans*). Elle émerge dans sa relation à l'inconnaissable que représente pour elle son *infans*.

Proche en cela de Lacan et de Bion, Piera Aulagnier s'intéresse à la manière dont la mère est, en regard de son *infans*, la source d'un travail préalable d'investissement libidinal et de « modelage » de l'expérience et de l'« asensé du réel » (cf 1981, p. 134). La « violence primaire » dérive du décalage entre les projections, modelages et attentes de la mère d'une part, et, d'autre part, « ce qu'il [l'*infans*] se révélera [être] » (p. 13). Elle est définie comme « l'action psychique par laquelle on impose à la psyché d'un autre un choix, une pensée, qui sont motivés par le désir de celui qui l'impose mais qui s'étaient sur un objet qui répond pour l'autre à la catégorie du nécessaire » (Aulagnier, 1981, p. 40).

Joyce McDougall propose une notion très proche en parlant de la fonction maternelle (désessentialisée) comme d'« appareil à penser » (1986). Mais c'est plus précisément dans son mouvement d'*anticipation* que Piera Aulagnier conçoit la violence primaire : « ce que la mère anticipe, ce n'est pas seulement un Je forgé par son désir, mais ce qu'elle anticipe tout autant, conjointement, dans le même mouvement, c'est l'anticipation d'une relation mère-enfant, et plus précisément l'anticipation de la seule relation qu'elle pense possible et qu'elle peut investir entre son Je et le Je de l'*infans*, Je qui n'est pas encore là, mais par lequel elle va capter l'*infans* comme un existant psychique » (Aulagnier, 1992, p. 16. Nous soulignons.).

équivalence avec la possession » (1991, p. 307) contredise ce qu'il croit savoir sur la motivation fondamentale du langage (1981, p. 116).

Voilà l'« éden » dont Pierre Guyotat ne veut pas faire le deuil : un paradis perdu de la langue. Parler la langue maternelle – celle que la porte-parole parle pour l'*infans* en anticipant sur ses capacités – *est* ce deuil, nous dit Piera Aulagnier. Car le sujet parlant découvre que la maîtrise de sa langue propre ne donne pas davantage accès à la connaissance et au partage d'un état mythique où, dans une perspective mélancolique, girait la vérité du sujet. Ainsi, « ce qu'on éprouve est aussi ce qui a d'abord été interprété par le discours de l'Autre et des autres », rappelle la psychanalyste. L'éprouvé a toujours été l'objet de

ce qui pourrait apparaître comme une série de faux syllogismes qui réfèrent à une même et seule chose tout ce qui se manifeste sous des apparences similaires. L'affirmation : « tous les gens habillés en noir sont en deuil », ferait sourire; mais en quoi diffère-t-elle des suivantes : tout besoin satisfait est source de plaisir, tout cri est un appel vers celle qui est absente, tout mouvement est un signe d'intelligence adressé à la mère? En un sens, elles sont également abusives et forcées, mais en un autre, loin d'être réductibles à un faux syllogisme, elles représentent le prix dont on paye le don et la création de sens propre au langage. Le désir d'une conformité entre l'affect et le sentiment comporte la croyance illusoire qu'il existerait la possibilité de connaître quelque chose qui est doublement hors langage. (1981, p. 163)

L'état d'indifférenciation originaire – l'espace corporel lui-même ne représentant pas cet « ailleurs », source de haine, qu'il sera pour le sujet (1981, p. 51) – est par définition indicible. Seule la jouissance sexuelle peut donner encore l'illusion d'une expérience identique partagée entre deux sujets, momentanément fusionnés, sans corps intermédiaires (Aulagnier, 1981, p. 162). Mais si l'on entend bien Pierre Guyotat, l'écriture ressourcée au rythme, aussi, le peut. Le « prix à payer » est néanmoins grand (*E*, p. 167).

## 2.4 Logophiles et logothètes

C'est ici que notre réflexion renoue avec la problématique de la plasticité du langage. Car « le langage nous apparaît comme le lieu privilégié de la réponse faite au désir » indique encore Piera Aulagnier, en soulignant que son champ est duel : une partie est accessible au désir dont il se fait l'« expression » et le « matériau », alors qu'une autre partie « doit se



soumettre à la loi propre du champ sémantique au nom d'un principe de vérité qui, échappant autant que faire se peut à la toute-puissance du désir, rende possible une transmission du savoir et du langage qui transcendent la singularité du sujet » (1991, p. 307). Ce que l'analyste nous semble ici indiquer – mais nous aurions pu trouver pareille indication chez Jacques Lacan par exemple –, c'est le jeu même entre création et destruction que les écritures défigurées mettent en œuvre.

Le langage implique certes la maîtrise et le respect d'un code transcendant les individus, car la communication suppose que le sujet accepte que les mots renvoient à des significations communes à tous les locuteurs et qu'il ne soit pas autorisé à en décider unilatéralement; le partage de sens nécessite encore que le sujet accepte d'habiter la langue, d'advenir comme *énonçant* d'un discours, en occupant une place énonciative comprise dans ce système. Mais parce qu'il a d'abord été et restera aussi champ investi par la libido, parce que sa fonction identificatoire le définit fondamentalement, le discours et ses objets demeurent non seulement « l'espace où le Je peut advenir<sup>71</sup> », celui où en tant qu'*énonçant* le Je apparaît, mais aussi celui où il peut informer son destin, au sens où il peut lui donner forme.

La défiguration, en ce sens, devient un mode d'investissement singulier de la plasticité du langage dans le champ littéraire et artistique. La matière verbale est reconduite à une incertitude fondamentale quant à son statut : figure du sens censée être figée, forme sensorielle offerte au corps de l'*infans* à travers l'ouïe ou rencontre avec le prochain qui atteste pourtant de la coupure irréparable entre la chose et le mot, entre moi et l'autre? Le registre de l'idée et du processus secondaire révèle et avère l'existence d'*impensables* en regard du Je et de son statut d'énonçant. Car tout sujet se définit dans le mouvement même qui l'entraîne à s'approprier ce qui lui échappe : « [D]es mots vont définir ce qui meut le sujet et dont il ne pourrait rien savoir sinon par le recours à ce déplacement dans le registre

---

<sup>71</sup> Voir sup., n. 68.

du dicible; il est vrai que *ce déplacement c'est le sujet lui-même en tant que Je*<sup>72</sup> » (Aulagnier, 1981, p. 166).

Nous suggérons qu'ici réside très précisément, sinon la force subversive, du moins la motricité de l'écriture défigurée de Pierre Guyotat et de sa quête d'une « langue dans la langue ». Il nous semble en effet que l'énigme que cette œuvre apporte à la critique renvoie au rêve d'une création capable de reconduire le sujet à un état de relation au monde, au corps et à l'autre marqué par la complétude. (Donc, par la pulsion de mort; nous en parlerons en détail au chapitre suivant.) Le plus grand défi de la critique consiste alors à renoncer à une lecture du symptôme et de chercher dans le travail du négatif autre chose que les restes de censures ou fixations névrotiques. Les failles, les trous, les discontinuités doivent apparaître comme des moments *plastiques* qui témoignent d'une quête à la fois inachevable et indéfiniment suspendue, puisque sa fin signerait la néantisation du sujet. La déliaison se conjugue à une véritable « érotique », la pulsion de mort toujours mise dans une coïncidence improbable et précaire avec cette « passion des liens à inventer, à recréer » qui meut les écrivains de la défiguration (Grossman, 2004, p. 48).

Réinventer la manière dont la langue fait lien, dont elle génère et régénère le sujet : telle est la visée de ces œuvres risquées qui, dans leur fardeau de souffrances et de jouissances, font accompagner le dégoût ou la répulsion même d'un sentiment d'inquiétante étrangeté. L'étrangeté est proche, le familier sans ressemblance. Ce dont il est avant tout question ici est une manière d'habiter la langue maternelle mue par la visée d'un « retour à l'archéologie du sujet » qui rapproche les écritures défigurées des glossolalies et des délires psychotiques (Kristeva, 1998, p. 26). Mais le parallèle avec la psychose ne doit pas gommer

---

<sup>72</sup> Cf « Wo Es war, soll Ich werden » de Freud – traduit « Là où était le Ça, Je doit advenir » ou « Là où était du ça, du moi doit advenir » (2010 [1936], p. 81). Freud identifie ici la vocation du travail analytique, mais dans la mesure où la formule « peut se dire : "Là où étaient l'affect et l'inconscient, doivent advenir la représentation et le conscient"... » (Castarède, 1989, p. 129), elle permet précisément de comprendre en quoi l'analyse est un travail de *parole*, fondé sur le *dire* et l'inscription du sujet dans la langue. Aulagnier explicite ainsi le lot de toute psyché dite « normale » : « la tâche du Je est de substituer aux effets du Ça, soit aux effets de forces pulsionnelles, comme telles inconnaisables, des effets d'histoire, et d'une histoire que le Je connaît d'autant mieux qu'il l'a construite » (1992, p. 16). Mais il suffit d'une reformulation qui renverse les positions pour qu'apparaisse l'irréductible différence que ce travail de parole essaie, en vain mais pour le meilleur, de résorber : « Là ou Ça [sic] est, Je n'advientra jamais » (Lyotard, 1971, p. 146).

l'équivoque qui caractérise ces écritures de l'entre-deux, dont on ne sait pas trop si l'on est en droit d'attendre d'elles quelque chose d'autre qu'une *déviance* de l'ordre. Nous nous laissons, là-dessus, inspirer par Catherine Mavrikakis qui écrit, dans *Mauvaise langue* :

Dans quelle langue éprouve-t-on l'arbitraire du signe? Dans l'espace de la langue maternelle, naturelle, ou celui de la langue étrangère, seconde? [...] Le linguiste est cet « observateur détaché », qui peut regarder sa propre langue en « étranger ». Dans ces conditions, l'arbitraire de la langue devient une expérience de désappropriation par laquelle le sujet parlant cesse d'habiter sereinement sa langue maternelle. Où habite-t-il, dès lors? Dans un espace dangereux, qu'il partage avec certains fous, victimes de troubles que Michel Pierssens décrit comme « inséparables d'une intense attention, d'une curiosité inapaisable pour tout ce qui est du langage chez ceux qui les éprouvent ». (1996, p. 17-18, citant Pierssens, 1976, p. 8)

À cette famille formée par les fous et les linguistes, nous sommes en droit d'ajouter les écrivains. Vingt ans plus tôt (à l'époque où Kristeva enrichissait sa théorie de la chora sémiotique), Michel Pierssens (1976) s'intéressait à l'expression de « logophilies » diverses, Gérard Genette (1976) aux « mimologismes » persistants et Roland Barthes (1971), aux « logothètes », ces « fondateurs de langue », ces chercheurs d'une langue autre trouvée à travers la langue naturelle. Parmi eux, Barthes comptait certes Sade, Fourier et Loyola, mais aussi Lautréamont et Guyotat (p. 8). Et aujourd'hui, prenant acte des propositions d'Evelyne Grossman, nous ajoutons : défiguration, dont les procès constitueraient autant de moyens pour conquérir, dans l'espace même où a lieu la coupure fondatrice entre le référent et le signe arbitraire, « le rêve d'une langue où le mot ou bien ressemblerait à la chose, ou bien serait une partie constituante de la chose » (Anzieu, 1989, p. 183).

La défiguration jette le trouble, rend les frontières labiles, fait du mélange l'occasion de se jouer des formes du visible et de l'intelligible. Dans ce mouvement sans cesse réinventé, entre destruction et création, est visé le rêve d'un « corps-texte éternellement vivant », apte à (re)construire un corps qui fait défaut à des sujets « exilés dans un monde où les langues épuisées échouent à symboliser le corps vivant » (Grossman, 1994, p. 11-12). Si le *laid* constitue ce registre de l'excès du visible qui, enraciné dans l'angoisse de castration, est « propre à révéler la terrible faillite de l'homme réduit à renoncer, dès l'origine, à sa toute-puissance imaginaire » (Gagnebin, 1994, p. 275, 278), alors nous dirons que c'est par la *laideur* même de l'humain que l'écriture défigurée est concernée. S'appropriant sa

« blessure » même (p. 278), elle re-configue le dessin de sa nature, de sa matière et de son obscénité corporelle.

Car la matière linguistique, soumise au façonnement particulier dont la défiguration est l'agente, vient répondre à un désir de remodeler le corps, de revoir la plasticité de ses frontières et de son découpage.

Les mots eux-mêmes, qui fixent tout, sont pris, explosés dans ce refus, ce dégoût du fixe-présent – alors il faut les transformer, les sauver de leur fixité, de leur inprofondeur : en regard du réel – qui ne l'est pas –, ils mentent tous : il faut donc les faire chanter, ils ne sont faits que pour le chant, puisque pour le « reste » ils ne disent pas la moindre vérité; c'est leur agencement qui les fait approcher un peu du « réel » (du vide?) – et du vrai qui nous touche;

écrit Pierre Guyotat (C, p. 212). « Faire chanter la langue<sup>73</sup> » permet d'aller à la rencontre de l'impossible objet de l'écrivain. « Réel » infiniment grand et infiniment petit, monde de l'auto-engendrement et de l'indifférenciation archaïque : voilà deux horizons qui, dans l'œuvre de Pierre Guyotat, ne cesseront de se confondre, de se fondre et de se répondre, dans une écriture qui a pour tâche de réinventer « la forme de l'Œdipe socialisé et identitaire » (Grossman, 1994, p. 48) donné au corps de l'infantile et du déchaînement désorganisé des pulsions.

Les formes du « travail du négatif » (Green, 2011), dont les manifestations imposent toujours d'interroger la frontière fragile qui sépare les pathologies de la « normalité », définissent le champ (très vaste) des pratiques et des discours aberrants dont nous parlons ici. Mais peut-on spéculer sur les effets fantomatiques et énigmatiques d'un en dehors de la langue maternelle autrement qu'en explorant cet espace troublant et indécidable qui est, écrit Simone Korff-Sausse (2004, p. 71), à la fois celui de l'art et de la clinique et où toutes les possibilités d'articulation entre les pathologies (névrose, psychose, perversion) sont explorées? Penser la logique plastique de la *défiguration* nous amène inévitablement à confronter les formes de la négation, du désaveu, du déni, du délire, du refoulement.

Son espace est trouble, bordé par les deux « abîmes » qui guettent, disait Julia Kristeva, le sujet poétique, à savoir la psychose et la fétichisation (1977, p. 165; 1998, p. 24-

<sup>73</sup> Aussi E, p. 35, 70.



26). La proximité de ces œuvres avec la « folie » et le « mal » n'a en effet d'égal que le refus révolté contre la « normopathie<sup>74</sup> » dont elles font preuve. L'œuvre de Pierre Guyotat exige plus particulièrement que l'on reconnaisse les qualités scandaleuses, exécratoires ou blasphématoires dont sont chargées les voix de ses figures, et la sienne propre, en tentant d'opposer une autre réalité à celle, insupportable, qui leur échoit. L'écrivain le fait se tenant au plus près de l'illisibilité, en y sombrant parfois, mettant en crise cette limite qui, selon Julia Kristeva, discrimine les poètes – dont l'effort de négation des normes et des différences finit toujours par servir, aussi, la signification – de ceux qui renoncent tout à fait à investir une langue partagée, signifiante pour les autres (1977, p. 158-160). Mais une véritable sexualisation de l'acte d'écriture et de sa production est aussi en jeu, au point où l'acte créateur peut soit doubler un acte sexuel réel, soit valoir pour lui<sup>75</sup>.

Il faut donc revisiter ces comparaisons jamais totalement abouties entre trois des solutions que le sujet peut inventer à ses conflits pulsionnels et narcissiques : objet-transitionnel (sublimation), néo-sexualité et langue-fétiche (perversion), néo-réalité et langue schizophrénique (psychose)<sup>76</sup>. Aucune ne sera satisfaisante. Aucune n'épuisera l'œuvre.

Entre le désaveu et la forclusion; entre les imaginaires utopiques des pervers<sup>77</sup> et les imaginaires délirants des psychotiques; entre les menaces ressentis par l'un et l'autre à leur identité – angoisses de mort psychique, d'écroulement identificatoire, etc. –, les rapprochements sont nombreux. Ils le sont d'autant plus que la catégorie psychopathologique dite « perverse » ne rend pas compte, de l'avis de plusieurs analystes, de l'ensemble de ce qui est en jeu dans les cas (ou les écritures) mus par une révolte absolue contre l'impuissance et la mortalité du sujet humain, contre la séparation spatiale et temporelle d'avec l'objet, enfin

---

<sup>74</sup> Evelyne Grossman (2004, p. 14) emprunte cette idée-clé à Joyce McDougall, dans un livre où cette dernière rebaptise aussi les perversions en parlant de « néosexualité » dont le caractère *créatif* est essentiel (1978).

<sup>75</sup> Nous en parlons aux chapitres 2 et 4.

<sup>76</sup> Outre les travaux de Julia Kristeva, on retrouvera des discussions pertinentes dans Anzieu (1996), Aulagnier (1967, 1984, 1991, 1992), Chasseguet-Smirgel (1984), Deleuze (1967, 1993), Foucault (1992 [1963]), Korff-Sausse (2004), McDougall (1978 et 1982), Van Lysebeth-Ledent (2005).

<sup>77</sup> Utopie perverse où la destruction de la réalité est conjointement création d'un destin inédit pour le sujet (voir Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 307-310).



contre la fatalité du désir. Certains fantasmes et certaines angoisses qui qualifient la perversion semblent désigner un *reste* au déni de la castration dès lors qu'on cesse, comme Freud a fini par le faire<sup>78</sup>, de considérer que tout sentiment d'impuissance et d'atteinte vitale à l'identité y renvoie. On dira au minimum que la « solution », factice, inventée par le pervers permet essentiellement de préserver la possibilité pour lui d'avoir accès et à la parole et au plaisir, alors qu'il maintient aussi la force d'un refus non refoulé, inébranlablement opposé à la signification de la différence des sexes<sup>79</sup>.

Que ce *non* du pervers s'adresse conjointement à la réalité limitée du *mot*, cette « valeur » linguistique qui différencie et sépare, qui « sort du magma, de la confusion » les êtres et les choses (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 225), voilà une assertion qui nous paraît importante. Elle invite à mettre la catégorie à l'épreuve. Au-delà de la nosologie de l'homosexualité ou de la psychose, il s'agit en effet de discriminer quelles petites et grandes violences, performées dans le langage, servent à protéger la culture et à préserver l'économie pulsionnelle (équilibre précaire entre refoulement et sublimation, entre défense et idéalisation) qui la définit. Il s'agit, enfin, de reconnaître que tout effort subversif, adressé aux limites et aux places instituées par la loi, commence par refuser l'alibi d'une échappée hors de cette dernière, mais revendique un désir de « perdre une légitimité culturelle » et d'être « “hors-la-loi” » (Butler, 2006, p. 119).

Pierre Guyotat, dans son travail de la langue et de l'imaginaire, invoque la force du blasphème et du sacrilège. Les tabous sont brisés, mais nommés. Le Dieu mort est invoqué. Est-ce une *utopie* ou une *dystopie* que l'écrivain met en sons et en images? La fin, est-elle au

---

<sup>78</sup> C'est l'élaboration de la seconde topique et de l'hypothèse de la pulsion de mort qui amène Freud à le faire. À ce sujet, nous renvoyons au texte « Le moi, mortel-immortel » d'André Green (2007, p. 285-314).

<sup>79</sup> La thèse est la suivante : il n'y a pas que le « traumatisme » de la découverte de la différence (et de la complémentarité) des sexes et des générations qui est en jeu dans les solutions que le pervers créent. Celles-ci concernent également une blessure narcissique plus profonde et proprement vitale. André Green la décrit comme étant corrélative de l'entrée du sujet dans l'ordre du désir et sa matrice symbolique primaire : le sujet se découvre « décentré » dans l'expérience de séparation et d'impuissance où l'insatisfaction le plonge mais il découvrira aussi que les lois œdipiennes instituent les séparations et limitations au désir en les plaçant au fondement de la civilisation (2007, p. 22). À ce sujet, voir Anzieu, 1996; Aulagnier, 1969b; Green, 2007; McDougall, 1978; Van Lysebeth-Ledent, 2005. Chasseguet-Smirgel passe en revue quelques autres hypothèses de cette sorte en les opposant à celle de Jacques Lacan dans 1984, p. 274-suiv.

début ou en conclusion de ses libertés fantasmagoriques? Il est difficile de répondre. Et ce doute constitue le cœur même de l'œuvre-limite et de son « choc ». Nous commencerons donc par rappeler à quelle scène aboutit *Prostitution* : le « ej' » retourné, figure du sujet invaginé dans la « langue nouvelle », porte son « sextylo » – ce membre nouveau capable de dégorger un « semen saturé de sêm' » et de recracher « l'art » – d'un anus mâle en forme de corde de pendaison, où il a été souillé de « bran », à un sexe féminin qui l'amputera à mort. Son arme virile démontée par un *vagina dentata*, le fils meurt.

Il meurt enfin, après avoir invoqué sa mort, et celle des autres, plusieurs fois. Il meurt en chantant sa mort : « [...] mon braquemart!, dans la seule fumell' écûme mastiqué!! ne s'enfûnèbr' en arme rouj'!!!.. à bas mon nékross sur l'Æstrien!!! » (*Prost*, p. 239-240)

Et ce n'est là que le début.

## INTERMÈDE

### L'AUTEUR

L'œuvre de Pierre Guyotat nous plonge dans un espace d'incertitude et de risque. La défiguration guyotienne est une affaire de métamorphoses et de mélanges. Des écrans sont disposés, quelque chose entre l'interdiction lancée au lecteur d'investir le texte d'une manière quelconque et l'injonction à jouer un certain rôle, adopter une certaine posture. Evelyn Grossman a déjà expliqué comment les écritures de la défiguration ont pour propre de créer un « espace de lecture » marqué par l'incertitude des séparations, sur un mode archaïque où la réversibilité de l'inclusion et du rejet vient constamment miner les tentatives du lecteur à se constituer comme subjectivité distincte (1996, p. 11-12). En ce sens, lire Pierre Guyotat met en jeu des procès de *captation* complexes et parfois violents, et il nous est apparu nécessaire d'en jouer, autrement dit d'établir un trajet de lecture critique qui soit une forme de défense et de résistance.

Nous avons par conséquent choisi de ne plonger dans la fiction elle-même – *Prostitution* – qu'à la sortie d'une traversée de ce dont l'œuvre est aussi faite : tous ces textes non fictionnels, oraux ou écrits, qui forment son paratexte. Ce dernier a pris des proportions si importantes, surtout depuis 2000, qu'il est désormais impossible de leur reconnaître un statut accessoire ou secondaire par rapport aux fictions. Pour le dire autrement, que la fiction soit le cœur de l'œuvre ou non, sa place dans l'ensemble de l'œuvre devait d'abord être définie, approchée, cernée de proche en proche.

### 1. Définition du corpus paratextuel

Ce corpus minimalement identifié comme étant non fictionnel a reçu plusieurs qualifications par Pierre Guyotat : « travail périfictionnel », « écrits non fictionnels », « écrits hors fiction », « fictions théoriques » furent par exemple les appellations des textes réunis

dans *Vivre*, qui jusqu'à la dernière minute devait s'intituler *Écrits hors fictions (1972-1983)* (Brun, 2005a, p. 316, 373-374). Ce corpus, qui connaîtra ses propres métamorphoses après 2000, vient toutefois s'articuler à l'ensemble de ses fictions d'une manière dont le préfixe « péri- » ne suffit pas à rendre compte.

D'entrée de jeu, on relèvera que les « périfictions » forment ou organisent un appareil paratextuel auctorial à peu de choses près épitextuel<sup>80</sup>. Le discours que l'auteur y déploie indique, pour l'essentiel, un souci d'élucidation des principes, des voies et des conditions de possibilité de son travail créateur. C'est en ce lieu situé en bordure et en contrepoint des fictions que s'énonce par exemple une revendication, par Pierre Guyotat, dont il me faudra mesurer toute la portée : celle de l'intrication fondamentale des événements biographiques et de l'œuvre qui s'écrit, laquelle va au-delà de la seule assomption d'une existence entièrement consacrée à l'art.

On relèvera trois premiers ouvrages dont le caractère incontournable a le mérite de signaler une fois pour toute combien la valeur et la fonction de la périfiction n'a rien d'accessoire ou de secondaire dans cette œuvre complexe : *Littérature interdite* (1972) et *Vivre* (1984) sont des recueils d'entretiens et de textes écrits par Pierre Guyotat pour des revues et des journaux, alors que *Explications* (2000) est la transcription livresque d'un long entretien avec Marianne Alphant, complice de longue date de Pierre Guyotat. Tous trois ont

---

<sup>80</sup> Concernant le paratexte des fictions de Pierre Guyotat, relevons que le péri-texte auctorial, entendu par Gérard Genette comme la catégorie du paratexte situé « autour du texte, dans l'espace du même volume » (1987, p. 10), est utilisé lors des éditions et des rééditions d'ouvrages. On compte ainsi deux préfaces ou notes d'auteurs dans les éditions originales de *Prostitution* (1975) et du *Livre* (1984); en outre, une notice comprenant une mise au point, un très bref glossaire et des remerciements, est annexée à la fin de *Progénitures* (2000). En revanche, l'appendice fut ajouté à *Prostitution* lors de son édition de 1987, moment où l'adresse de l'écrivain placée originellement en quatrième de couverture passe au titre de « document » reproduit à la fin du volume, avec la préface de l'édition de 1975 par Claude Gallimard; lors de l'édition de *Vivre* chez Folio (2003), une « note de l'auteur » a aussi pris la place de la préface originale, signée Jacques Henric, dès lors placée en fin d'ouvrage. Pierre Guyotat n'a pas signé la préface à *Ashby* et *Sur un cheval* (publiés ensemble chez Folio en 2005), ni celle ouvrant ses *Carnets de bords* (2005) ou ses *Leçons sur la langue française* (2011).

Quant à l'épitexte, qui concerne les énoncés « qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres) » (Genette, 1987, p. 10-11), il est abondant chez Pierre Guyotat. D'abord mis en valeur par une stratégie éditoriale singulière de publications conjointes (une fiction et un recueil, une fiction et un entretien), l'épitexte auctorial s'est vu augmenter, entre 2003 et 2010, de toute une série d'essais ou de récits, autobiographiques ou non.



été publiés en accompagnement des fictions elles-mêmes : en effet, *Littérature interdite* est venu prendre en charge la défense d'*Éden*, *Éden*, *Éden* après sa triple interdiction, alors que *Vivre* et *Explications* participent d'une stratégie éditoriale plus audacieuse, puisqu'ils sont parus simultanément au *Livre* et à *Progénitures*, mais chez des éditeurs différents.

On doit en outre rattacher à ce paratexte auctorial plusieurs ouvrages récents, venus enrichir l'œuvre d'une nouvelle « parole pacifiée », selon Catherine Brun qui affirme que depuis *Explications*, tout se passe « comme s'il n'était plus besoin de créer de fiction pour œuvrer » (Brun, 2005a, p. 430). L'intrication de la « vie » et de l'« écriture » se révèle plus largement dans des discours oraux ou écrits où l'auteur s'explique sur les différentes filiations et héritages (familiaux, artistiques, culturels, historiques) au regard desquels son activité créatrice peut et doit être interrogée. Parmi ces textes, trois récits autobiographiques sont particulièrement importants, à savoir *Coma* (2005), *Formation* (2007) et *Arrière-fond* (2010). Les *Carnets de bord*, « cette œuvre “parallèle” » (4<sup>e</sup> de couv.) constituée des notes que l'écrivain prend scrupuleusement depuis le début des années soixante, a aussi commencé d'être éditée, par Valérian Lallement qui en a publié le premier tome en 2005. En outre, plusieurs textes et entretiens, repris en volume ou non, doivent être considérés. Des circonstances diverses se sont en effet ajoutées et ont amené Pierre Guyotat à « exercer un droit d'inventaire et transmettre le patrimoine culturel qui l'a imprégné » (Brun, 2005a, p. 438). Nous les détaillerons davantage au chapitre 3, et soulignons pour l'instant deux titres : *Musiques* (2003b) et *Leçons sur la langue française* (2011).

Au cœur du paratexte, une sorte de distinction, minimale et heuristique, peut donc être aménagée (avec tous les chevauchements et toutes les réélaborations que cela permet) entre, d'une part, une parole qui porte directement sur les fictions, sur leur langue et sur leur imaginaire, et d'autre part un propos qui permet plus largement de préciser la démarche et la posture artistiques de l'artiste. À la première l'on doit certaines « explications » de scènes, de motifs, de forme ou bien des indications portant sur les moyens que l'auteur s'est donné pour parvenir à certaines fins esthétiques et éthiques dans ses fictions; quant à l'autre, il concerne par exemple le rapport de Pierre Guyotat aux événements historiques, à l'archive et aux œuvres de la littérature, des arts et de la musique européennes et mondiales – rapport que son



père, sa mère, l'école ou sa propre trajectoire poétique ont déterminé et qui détermine en retour son travail poétique.

À la condition de considérer « La découverte de la logique » (V, p. 152-186) comme un texte de lisière et une exception qui confirme la règle, l'ensemble de ces écrits<sup>81</sup> paraît poser les contours d'une « parole limpide [et] clarifiante » (Viel, 2000, p. 10) qui, énoncée par l'auteur en contrepoint de son œuvre défigurée, serait apte à guider le lecteur dans l'approche de cette dernière. Les fictions de Pierre Guyotat constituent une véritable épreuve herméneutique et critique que le paratexte à la fois confirme et apaise. « Tout s'explique », soupire Tanguy Viel (2000) enfin rassuré. De même, Marie-Christine Lala se réjouit de ce don par l'écrivain d'une « parole adressée à l'autre, à ce contemporain auditeur-lecteur [qu'elle est], parole d'explicitation sans cesse dépliée à travers les écrits de commentaire qui jalonnent le parcours » d'une œuvre qui autrement « expuls[e] » et « laiss[e] interdit » ceux qui osent s'y aventurer<sup>82</sup> (2009, p. 101-102). Pour un lecteur comme Éric Hoppenot, il n'y a même, concernant ces fictions inexpugnables, pas de lecture possible sans le recours au corpus périfictionnel (2005, p. 176).

On nous fera remarquer que pour leur grande majorité, les travaux concernant l'œuvre de Pierre Guyotat examinent bien davantage *Littérature interdite* qu'*Éden*, interrogent bien plus *Vivre* que *Prostitution* ou *Le Livre*. On trouvera certes dix citations d'*Explications* pour une seule ligne de *Progénitures*. Or, ces écrits paratextuels, plutôt que de valoir comme d'« inestimables propédeutiques » (Taylor, 2007, p. 300) à la lecture des fictions, suffisent souvent à la critique. Le paratexte définit à lui seul le territoire d'une œuvre enfin accessible et habitable. De sorte que Catherine Brun, dans son compte-rendu de *Progénitures* pour la

---

<sup>81</sup> Ces écrits sont souvent le fruit d'un travail de transcription d'entretiens ou de communications orales. *Formation* et *Arrière-fond* ont ainsi été dictés. À cet égard, les éditions Léo Scheer démontrent un souci de conservation et d'inscription de l'œuvre guyotienne qui prend le relais des travaux archivistiques entrepris par Catherine Brun et Valérian Lallement (voir inf., n. 84).

<sup>82</sup> Dans un autre article, où il est d'ailleurs question de la matière linguistique des *fictions* et très peu des essais non fictionnels de Guyotat, Marie-Christine Lala fait valoir que « le commentaire incessant que l'auteur [Guyotat] prodigue au fur et à mesure de l'évolution de la matière écrite [...] témoigne du plus grand respect à l'égard du lecteur avec le souci de communiquer et de faire sens pour rendre compte du symbolique (il y a un principe de raison à l'œuvre) et pour expliquer la démarche de toute une vie » (2010, p. 213). La confiance se double ici d'une prise de distance, d'un dégagement qui permet une véritable analyse du texte de fiction.

revue *Critique*, dénonce cette mise à l'écart de la fiction avec d'autant plus de véhémence qu'elle relaie, nous prévient-elle, une « sacralisation de l'auteur [qui] ne fait que perpétuer la méconnaissance de l'œuvre » (2001, p. 785).

## 2. Une parole écran?

Selon Gérard Genette, le paratexte auctorial a pour fonction d'être un espace limitrophe, un lieu de transition mais surtout de *transaction* et d'action stratégiques visant le public. Il est, comme tel, investi par l'auteur pour aménager le meilleur accueil pour son texte (1987, p. 8). Or, comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, le premier ouvrage paratextuel de Pierre Guyotat est apparu dans la foulée de l'affaire *Éden*, dans une visée stratégique bien précise qui est demeurée à l'origine de tous les essais suivants de l'auteur : il s'agit de protéger les fictions contre les malentendus et les mésinterprétations.

L'importance donnée au paratexte, dans la critique, n'est donc pas simplement le « symptôme » des lecteurs qui, confrontés à la difficulté des fictions, s'en remettent à des explications claires. En cela, l'œuvre de Pierre Guyotat est singulière, ne serait-ce que pour cette ambivalence mise en relief par la confrontation des témoignages de Tanguy Viel et d'Éric Hoppenot (ils démontrent bien que le discours tenu par l'auteur autour et sur son œuvre préserve autant qu'il ne dévoile). Il n'est peut-être pas si malhonnête d'affirmer qu'en ce qui la concerne, tout se passe comme si le paratexte, hypertrophié et envahissant, venait faire barricade, diversion ou *écran* aux fictions. Car depuis le début des années 1980, Pierre Guyotat multiplie les inédits. C'est-à-dire que, d'une part, il suspend indéfiniment la publication de ses fictions (elles sont *inachevables*), et, d'autre part, il n'en admet de réalisations qu'éphémères, sans traces, à travers des lectures-performances ou des « séances d'improvisations ». Selon Catherine Brun, il s'agit précisément pour Pierre Guyotat de « demeurer [...] proprement insaisissable et inassignable » et de cultiver le « malentendu » à propos de ces fictions dont le lecteur ne peut rien savoir :

Le poids de l'inédit, en attendant, ne cesse de croître à l'insu du public, accentuant par son développement même le malentendu – comment les lecteurs pourraient-ils penser cette œuvre dans sa globalité sans tenir compte d'inédits dont ils ignorent la teneur, voire l'existence? « Il faut toujours penser avec cet inédit, dans ce que j'ai fait, et alors là, ça fiche tout en l'air », signalait malicieusement Pierre Guyotat, déjà très malade (*Révolution*, 11 décembre 1981). (Brun, 2005a, p. 399)

Il faut dire que malgré le travail de Catherine Brun ou de Bernard Comment (responsable de la réédition des premières fictions, introuvables, de Guyotat), ce « poids » n'a certes pas diminué. Ni *Bivouac* ni *Samora Machel* ne sont sortis des archives; *Progénitures III* et *Labyrinthe* sont apparus dans cette liste des fictions en attente de publication.

Ironiquement, le corpus périfictionnel lui-même s'est révélé chargé de son propre poids d'inédit, et c'est plus particulièrement vers lui que les efforts éditoriaux ont été déployés. Nous pensons évidemment aux *Carnets de bord*, « cette œuvre “parallèle” » qui attendait d'être exhumée des fonds d'archives, et qui le fut par un doctorant, Valérien Lallement, en marge de la thèse qu'il consacrait à l'œuvre fictionnelle de Pierre Guyotat. Mais il faut en particulier mentionner Léo Scheer, qui a affiché un support sans précédent, soucieux notamment de mettre en valeur « tous les “à-cotés” possibles » de l'œuvre écrite, en misant surtout sur la parole et l'œuvre orale, dialoguée, vocale (dans *Llf*, p. 7). Nous lui devons tous les opus incontournables parus depuis *Progénitures*, à savoir *Explications*, *Musiques*, *Leçons sur la langue française* de même que le *Pierre Guyotat* de Catherine Brun<sup>83</sup>.

À cet égard, tout se passe comme si les périfictions s'inscrivaient dans une forme de dispositif pervers, où il est question d'informer et de contrôler le rapport du lecteur au texte, et surtout le *savoir* qu'il tentera d'en tirer en tant qu'interprète. Le paratexte auctorial ne

<sup>83</sup> *Explications* fut, en 2000, la toute première parution de cette nouvelle maison d'édition. Les *Leçons sur la langue française* parurent dans la *Revue littéraire*, dès son premier numéro, avant d'être colligées en volume en 2011. Chacune des retranscriptions étaient précédées d'un avant-propos qui commençait ainsi : « Nous présentons, dans le cadre de *La Revue littéraire*, l'intégralité des séances consacrées par Pierre Guyotat à l'histoire de la langue française à l'Institut d'Études Européennes de l'université Paris VIII, depuis janvier 2001. Ces séances (lectures commentées) seront retranscrites in extenso. La voix de Pierre Guyotat sera ainsi en partie restituée. Cette publication participe d'un projet éditorial global de mise au jour de son œuvre parlée, initié avec *Explications* (Éditions Léo Scheer, 2000) et *Musiques* (coédité avec France Culture, 2003) ».

En outre, les *Carnets de bords* furent publiés chez Lignes et Manifestes, fondée par Michel Surya, alors qu'elle était encore associée aux éditions Léo Scheer (elles le furent jusqu'en 2007).

détermine-t-il pas, dans la démesure de sa présence, la mobilisation et l'accommodation du regard que porte le lecteur sur l'œuvre? Ne donne-t-il pas forme à son écoute, la parasitant de sa rumeur, créant des échos et des diffractions? La parole de l'auteur, cette figure dont on avait pourtant célébré la mort, ne fait-elle pas retour, venant s'interposer entre certains « mystères » de l'œuvre – la littérature ne clôt pas le sens, ne l'assigne pas à résidence, nous ne le savons que trop – et la curiosité ou l'intrépidité du lecteur?

Dans ses périfications, Pierre Guyotat livre tous les secrets de son œuvre, mais dans la démesure de sa générosité ou de sa confiance, sa parole a aussi comme effet d'entretenir l'intégrité d'un autre secret, d'un autre savoir obscur chiffré dans les métamorphoses qu'il invente à la langue commune. Valérian Lallement célèbre un tel secret, et l'identifie à ce qui ne peut se dire (mais seulement être révélé dans les transformations de la langue) concernant le double statut, entre béatitude et abomination, de la déshumanisation du « putain » guyotien. Mais ce secret, ce « moteur de la langue nouvelle » qui résiste au dévoilement (Lallement, 2006, p. 57), il est d'abord celui vers lequel l'écrivain lui-même nous guide : « Secret dont Pierre Guyotat a souvent parlé<sup>84</sup>, et qui se dissimule entre la hantise et la fascination, le désir et l'horreur face à l'esclavage (la "mise en prostitution", l'asservissement d'un corps, le système concentrationnaire) » (Cb, p. 17).

Peut-on lire un auteur malgré lui? Cela se fait-il, d'approcher les textes qu'un auteur organise autour d'autres de ses textes, les textes qu'il dispose en ponts et remparts (voies d'accès ou souricières), en objectivant cette stratégie même, et en tentant de lire l'œuvre, malgré tout, *en dépit* de l'auteur? Dans les entretiens regroupés dans *Littérature interdite*, Pierre Guyotat répète à maintes reprises son désir d'avoir produit, avec *Éden*, *Éden*, *Éden*, un texte plein comme une « fortification massive », aux niveaux intriqués de manière si serrée que le lecteur (« l'ennemi ») n'y pourrait prendre prise (Li, p. 120<sup>85</sup>). Or, autour et contre la

<sup>84</sup> Valérian Lallement cite alors un passage partiellement tronqué d'*Explications* où Pierre Guyotat s'interroge sur le désir de ses figures (imaginaires) d'affranchis de retourner au « non-état putain » : « Et pourquoi est-il bon [l'état de l'asservi]? Ça, c'est peut-être un peu plus secret, je le dirais [sic] peut-être plus tard, en tout cas, c'est vrai, c'est une réalité [...] » (E, p. 32).

<sup>85</sup> Un autre exemple : « *Éden* ne permet pas, à mon avis, d'interprétation réactionnaire ou anarchiste, parce que le texte est là, trop cohérent, trop rigoureux. Et un texte qui intègre simultanément sexe, écriture, politique, ne peut être "récupéré" au nom de l'un ou l'autre de ces termes, c'est-à-dire mutilé, impunément... Le problème de la "communication" est donc posé. Je crois



fiction, le discours de l'auteur semble prendre le relais de cette offensive faite au lecteur, et dans cette scène où la rencontre avec le texte est médiatisée par la parole que l'auteur porte sur elle, le rôle du lecteur semble être réglé d'avance.

Dans un mouvement de mauvaise humeur certain, Bertrand Verdier (2001) dénonce ainsi la manière dont le paratexte auctorial guyotien vient répondre au désir d'une critique obséquieuse comme d'un écrivain qui de toute évidence veut garder la main mise sur le destin de son œuvre. Son jugement est féroce et prend à rebours la légende de l'insoumis authentique, de l'écrivain conquérant la liberté esthétique et politique au prix de cruelles sanctions de l'État, que Pierre Guyotat peut encore incarner : « Conformiste et réactionnaire », écrit-il, « son discours [dans *Explications*] emboutit la polysémie définitoire de *Progénitures* d'une glose dont texte ni lecteur ne se relèvent indemnes » (p. 54). La critique, poursuit Verdier, est réduite au « mutisme » ou au « psittacisme » tant et aussi longtemps qu'elle ne se montrera pas sourde à cette « voix inopportun[e] et sentencieux[e] » que d'autres (les préfaciers d'*Éden* par exemple) ont relayée : « À zigzaguer entre les chausse-trapes qu'on lui destine (les perches qu'on lui tend) s'esquisse ainsi la tâche du critique : ignorer le commentaire indigent, reconnaître l'écrit révolutionnaire » (p. 54).

La stratégie paratextuelle de l'œuvre guyotienne est certes celle d'un *ravissement* du lecteur. La critique doit prendre garde de ne pas suppléer à un discours écran dont le propre est bien, pour reprendre les termes de Bertrand Verdier, de se « superpos[er] » à la fiction et de « rédui[re] quasi *a quia* la portée réelle du texte » (2001, p. 54). Pourtant, il me semble que contrairement à ce que Bertrand Verdier affirme<sup>86</sup>, le chercheur, s'il veut trouver sa voie (ou

---

que le seul fait qu'on puisse, à propos de ce texte, parler de figuration, justifie la *lisibilité du texte* » (Li, p. 58).

<sup>86</sup> Pour l'anecdote, on trouve l'énoncé d'un semblable dilemme en conclusion de l'analyse que fait Bernard Valette du paratexte d'*Éden* et de ses effets sur la relation entre « locuteur » et « récepteur ». Selon lui, sans ce « mode d'emploi », sans cette « exégèse » prête à servir que fournit *Littérature interdite* (il en cite un extrait), le lecteur se retrouverait sans recours, confronté à un texte illisible et au « pénible sentiment de frustration » qu'il suscite. Néanmoins, l'alternative ne paraît pas plus enviable à Valette, qui écrit : « Entre le danger de l'hermétisme et les risques d'un réductionnisme idéologique, il est malaisé de choisir » (1993, p. 152-154). Notons pour finir que le paratexte guyotien sert alors d'exemple dans un ouvrage destiné aux étudiants en lettres de premier cycle, *Esthétique du roman moderne*, et plus précisément dans une section consacrée aux genre et aux formes d'*architextualité*, ce qui n'est pas sans intérêt.



sa voix), n'est pas pour autant condamné à amputer l'œuvre d'une partie d'elle-même. Christian Prigent, en 1991, prenait d'ailleurs ce parti, jugeant que la « spectaculaire auto-célébration » de l'écrivain, déclarée avec « tantôt un sérieux pontifical [...] tantôt un ton de prédicateur cathare », importait précisément par son effet : imposer « le nom de Pierre Guyotat » et dissuader de la lecture de ses œuvres, c'est-à-dire, en somme, les faire advenir dans une « sorte d'inadaptation à la demande de notre temps d'oubli du moderne » (Prigent, 1991, p. 187). Il y a là, plus qu'une provocation, la manifestation d'un rapport au temps et au destin qui, à lui seul, mérite et nourrit une réflexion critique.

Aussi ferons-nous, au fil des chapitres subséquents, l'exercice d'une écoute qui serait adéquate à la fonction et à la place que le discours de l'auteur peut prendre dans l'ensemble de cette œuvre singulière. Les pages qui suivent nous permettront d'en identifier les postulats.

### 3. L'auteur revient

Devant ces secrets de l'œuvre que Pierre Guyotat fait sans cesse mine de livrer pour mieux en consolider le mystère, devant cet acte de communication à l'efficacité ambiguë, c'est la question du rapport d'un *auteur* à la création et à la langue qui est reconduite avec plus d'acuité. Que signifie prendre la parole pour l'écrivain ? Que signifie s'adresser à l'autre ? Quel est le statut de ces objets de langage littéraire, de cette « matière verbale » poétique qui est ici un enjeu si fortement investi ? Et comment interpréter cette convocation de la figure du *martyr* ou cette nécessité dans laquelle nous sommes d'ancrer la parole auctoriale dans le sentiment d'une « identité à perte » venant, dirait-on, *confisquer* jusqu'à l'identité de l'individu lui-même (Blanckeman, 2009, p. 128-129) ?

L'étrange pacte entre la vie et l'œuvre, que Pierre Guyotat maintenant âgé porte avec constance depuis des décennies, est essentiel pour comprendre son œuvre. Une approche

poétique s'impose pour éclairer à quelle « vie de l'écriture<sup>87</sup> » la création poétique est la condition. Outre un imaginaire, un rapport au monde et à l'histoire, Guyotat conçoit un rapport à la création et surtout à la langue, à la fois matériau et sujet de la création. Que l'œuvre *comprenne* son créateur, que ce dernier devienne en quelque sorte la progéniture de sa créature, voilà une revendication fantasmatique absolument centrale.

Catherine Brun a déjà livré cet imposant, important, incontournable essai biographique; pourquoi piétiner, y revenir? Catherine Brun a certes ouvert la voie, mais nous voudrions pousser plus loin l'analyse, et surtout différemment. Les manuscrits, les archives personnelles et les rencontres avec l'écrivain ne constituent pas un paratexte au sens où ils sont destinés à des passeurs et des interprètes, des déchiffreurs et des narrateurs du monde souterrain de l'œuvre.

Écrire avec le paratexte mais sans l'écrivain « en personne », c'est aussi une autre façon de négocier le pouvoir de cette figure de l'auteur<sup>88</sup>, qui n'a fait que croître avec les métamorphoses de ce corpus. Depuis 2000, de nouvelles publications sont venues non pas redéfinir la valeur foncière du paratexte, mais rendre incontournable sa prise en compte. Il faut bien admettre qu'en l'occurrence, la fascination habituelle et complaisante pour « l'origine humaine de l'œuvre », comme le pose Jean Bellemin-Noël dans l'un de ses plaidoyers pour une lecture « sans l'auteur » et surtout dans l'ignorance radicale de tout « brouillard de "circontexte" » (2002, p. 156, 223), est un matériel avec lequel tout chercheur ayant pris l'œuvre de Pierre Guyotat comme objet est contraint de travailler. Impossible de l'oublier ni de lire *en dépit* de sa voix. Le fantasme guyotien d'un lien indissoluble et mystérieux entre la vie et l'œuvre s'impose avec force et constance. Son *analyse* est absolument essentielle, elle est la condition d'une lecture enfin cohérente des fictions de l'écrivain. Car l'écrivain est de ceux qui en appellent à une forme de *continuité*, d'impact réciproque et de mise en commun des causalités, entre une textualité qui n'est plus de l'ordre

<sup>87</sup> Nous reprenons ici le titre de la thèse de doctorat de Catherine Brun (Université Paris VII, 1998). Son mémoire de maîtrise était intitulé : *Pierre Guyotat et le paratexte* (Université Paris VII, 1992). Nous n'avons pas réussi à les consulter.

<sup>88</sup> Pour ne pas dire la séduction du « génie vivant », celle qui a précisément été exhibée (sous les gros traits de la caricature il est vrai) par Edmund White et Hubert Sorin dans *Our Paris* (1995, p. 43).

de la *feinte* mais de l'expérience, et « la réalité » qui ne tient son titre qu'en rapport avec un imaginaire poétique, linguistique et historique complexe et riche<sup>89</sup>.

L'« idole encombrante du Créateur » (Bellemin-Noël, 2002, p. 214) persiste, quoique retournée, trafiquée, désacralisée. Cette réappropriation constitue même le thème ou la vocation centrale de cette étrange métafiction qui traverse *Prostitution* :

Comment à moi enfant, adolescent, la langue à écrire m'est venue.  
Le collège, les condisciples : Drevet, Farlay. La Bible, l'antiquité, les Invasions barbares, le Japon légendaire, la Seconde Guerre mondiale, je m'y incarne en esclave, en prostitué, en martyr, dont la seule défense est le don poétique. L'État, la Religion, la Loi (Édit de Constantin) ne peuvent rien contre l'inextricable : l'enfant poète n'aura de génie que pour faire entendre ce qui du Monde lui fait le plus horreur et honte. (*Prost*, p. I-II)

À quel prix, selon quelles lucidités et quels dénis peut-on attester de l'identification symbolique de l'auteur aux figures qu'il engendre et qui lui confisquent sa vie : figures de putains et d'anges, d'esclaves et de maîtres, de soldats et d'enfants, de saints du cloaque et de martyrs damnés qui peuplent les fictions de Pierre Guyotat, de *Tombeau* à *Progénitures*, en passant par les *Histoires de Samora Machel*, toujours inédites, toujours annoncées? Peut-on faire le pari que les textes dits paratextuels ne sont ni accessoires ni encombrants? Peut-on offrir sa confiance à l'auteur, ici, sachant qu'il nous invite à jouer un rôle dans ses scènes fantasmatiques?

Sur le modèle de l'alternative relevée par Tanguy Viel, nous sommes tentée d'attribuer au métadiscours auctorial la tâche de compenser, par sa propre clarté, l'opacité d'une autre parole plus authentiquement littéraire. Tout se passe comme si, dans ces textes de bordure et de prolongement, la place du lecteur trouvait à être circonscrite en dédommagement de l'expulsion dont il est l'objet dans la fiction elle-même. Mais on voit combien une telle situation est intenable pour quiconque voudrait produire une *analyse* de l'œuvre, dans son versant fictionnel comme périfictionnel. Le travail du critique exige qu'il soit prêt, parfois, à lire l'œuvre *contre* son auteur, et cette liberté se conquiert par un parti pris méthodologique qui attribue au discours que l'auteur tient autour et sur son œuvre un statut d'objet d'analyse au moins aussi intéressant.

<sup>89</sup> Nous répondons ici à demi-mot à la prescription que Jean Bellemin-Noël énonce à la suite de la citation précédente (2002, p. 157).

Du reste, la dichotomie entre un verbe hermétique et un discours qui permet de pénétrer l'inexpugnable fait l'impasse sur toute la complexité du rapport de Pierre Guyotat à la langue commune. Des textes comme « La découverte de la logique » ou la toute récente trilogie autobiographique comprenant *Coma*, *Formation* et *Arrière-fond*, par exemple, permettent de déplacer le problème dans la mesure où la réflexion sur les conditions de possibilité de la fiction s'y déploie au prix d'un investissement certain des qualités plastiques de la langue (néologismes et anomalies syntaxiques en témoignent<sup>90</sup>). À ce propos, Bruno Blanckeman, dans son étude de *Coma*, a déjà repéré les manifestations de la défiguration dans ce récit initiatique, auquel le critique attribue d'ailleurs un statut particulier, intermédiaire entre la fiction et l'autobiographie, de « mythe intime » ou de « spéculation mythobiographique » (2009, p. 129, 131) qui permet d'échapper aux pièges herméneutiques dont nous venons de parler. Dans le même élan, Blanckeman fait valoir que *Coma* relève « [s]imultanément [du] récit d'une vocation qui puise ses motifs dans l'enfance et [du] discours sur la violence du verbe quand ce dernier s'incarne au dépens du corps qui l'articule » de manière à « convert[ir] les étapes successives de la dépression [vécue en 1981] en épreuves progressives d'une martyrologie dissidente, qui seule offre accès à quelque ordre de vérité supérieur » (p. 127).

Cette définition générique du récit autobiographique guyotien a l'avantage de prévoir l'échec de toute approche qui chercherait, dans *Formation* ou *Arrière-fond* par exemple, des récits de la révélation ou de l'élucidation quant à l'identité, notamment sexuelle, de l'auteur. Il n'est pas étonnant que Owen Heathcote (2010), tentant de comprendre pourquoi ces deux ouvrages ne sont pas les « comingouts littéraires » (p. 46) auxquels certains critiques s'attendaient (entendu que Pierre Guyotat peut être convoqué en tant que représentant de la littérature gay), ne parvienne pas à justifier, à notre avis, son entêtement à mettre en relief les éléments (pour ne pas dire les causes) qui viendraient expliquer cette sexualité. Il ne peut pas même la qualifier d'homosexuelle, et à défaut de cette catégorie, il la caractérise par

---

<sup>90</sup> Pierre Guyotat le fait remarquer en préface à *Arrière-fond* : « On y [dans ce récit] verra aussi que la langue, pour classique qu'elle puisse paraître, n'en est pas moins la mienne (depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* jusqu'à *Progénitures*) » (*Af*, p. 10). En entrevue, il réitère cette revendication (2010b, 1<sup>ère</sup> question). Citant une lettre de Pierre Guyotat à son éditeur Antoine Gallimard (datée du 13 novembre 1984), Catherine Brun rapporte pourtant que Pierre Guyotat a d'abord imaginé *Coma* « en "langue courante" » afin de « toucher » ses lecteurs (Brun, 2005a, p. 369).

l'indétermination du choix d'objet, des obsessions singulières et, de manière plus cruciale, par des pratiques masturbatoires singulières<sup>91</sup> (p. 46).

C'est que l'essentiel des efforts critiques de Heathcote sont occupés par une tâche impossible à terminer : articuler les deux ouvrages l'un à l'autre de manière à ce que le lecteur se retrouve en droit de créer des liens *causaux* comme s'ils étaient donnés par Guyotat lui-même entre, d'une part, des facteurs déterminants ou des événements traumatiques racontés dans l'un ou l'autre des textes, et, d'autre part, leurs conséquences biographiques, celles-là essentiellement exhibées dans *Arrière-fond*. L'argumentation du critique, alors, manifeste une herméneutique de la confession plutôt que de l'analyse. Car une telle lecture s'appuie sur des conclusions énoncées périodiquement, au fur et à mesure qu'elle découvre, dans le texte analysé, des vérités et des savoirs normalisés selon une autorité qui échappe à celui qui se raconte<sup>92</sup>.

En définitive, Owen Heathcote réussit tout au plus à extraire confusément les caractéristiques principales dégagées par Bruno Blanckeman, à savoir la mise en valeur d'un parcours poétique tenant de la mise en *sacrifice* d'un sujet profondément (c'est-à-dire socialement, sexuellement, etc.) altéré, divisé et mis en danger par sa *vocation* poétique et ses nécessités. Est reconnue, par exemple, la perméabilité de l'artiste en devenir à ce que Heathcote nomme le « pluralisme linguistico-culturel » du contexte et de l'héritage de même que la « violence omniprésente » (p. 47), qui doivent contribuer ensemble à déterminer une subjectivité instable, indéterminée, en proie aux forces de la défiguration. Mais de celle-ci, tout reste encore à dire.

<sup>91</sup> Heathcote essaie par exemple d'expliquer la fonction érotique du chien dans l'épisode final d'*Arrière-fond* en établissant un lien avec un autre épisode impliquant un chien, raconté dans *Formation* (p. 47). Sur l'impossibilité d'identifier l'orientation sexuelle de Pierre Guyotat, voir aussi White (1995) et Clarke (1995).

<sup>92</sup> « Given this background it is, therefore, perhaps unsurprising that his sexuality should also become increasingly indeterminate and "divided" » (p. 47); « In this scene, the links between early experience of violence and his developing desire and sexuality could hardly be more explicit » (p. 47); « Although he eschews any simplistic link between a possible rape and his "boules d'orgie", the possibility to do so is there [...] » (p. 47); « It is hardly surprising, therefore, that Guyotat's experiences become "tellement plein de sexe et de poésie" that his orgasms result in "[des] feuillets 'orgiaques'" » (p. 48).



#### 4. Partager, transmettre : la place du lecteur

Tout reste à dire, surtout, sur la relation complexe entre la vie et l'œuvre chez Pierre Guyotat – entre une vie en quelque sorte *confisquée* par le travail poétique et cet autre monde, autre vie, que l'écriture a pour vocation d'édifier et d'incarner. Car l'écriture défigurée de Pierre Guyotat, en inventant un espace de lecture où le lecteur lui-même est pris au corps, ne manque pas de problématiser la notion déjà difficile d'« auteur », du moins en tant que site herméneutique.

Si l'auteur en effet est un « problème » (Bellemin-Noël, 2002, p. 156), s'il est un des plus redoutables « démons de la théorie » post-formaliste (Compagnon, 1998), un détour par le cas singulier d'un péri-texte (c'est-à-dire d'un paratexte situé à l'intérieur du livre) guyotien me permettra de l'aborder différemment. Depuis son édition de 1987, l'appareil péri-textuel de *Prostitution*, composé à l'origine d'une note de l'éditeur et d'une présentation par l'auteur en quatrième de couverture, a été augmenté d'un résumé et d'un appendice aux dimensions importantes. Un tel ajout peut laisser croire qu'il s'agit ici de pallier un défaut de lisibilité du texte. La biographe de Pierre Guyotat, Catherine Brun, le présente au demeurant sous cet angle : l'appendice constitue un « dispositif d'aide à la lecture » ou un « appareillage didactique et pédagogique », écrit-elle. Grâce à lui, Pierre Guyotat « s'attache à fournir les instruments nécessaires la lecture de ses textes », de manière surtout à contredire ceux qui jugeaient illisible la fiction (2005a, p. 381-382).

Le glossaire, la grammaire ou les traductions qui composent l'appendice – il compte pour le tiers de l'ouvrage – sont chargés de promesses pour un lecteur heureux de pouvoir s'en remettre à ces documents d'accompagnement dans sa traversée de la fiction. Y sont mis au jour quelques enjeux narratifs et dramatiques ou encore la logique et la valeur de certains néologismes et de certains mots étrangers. On croirait même y identifier les mécanismes qui président à la déformation de l'énoncé français : suppression ou multiplication des déterminants, inversion des traits grammaticaux des verbes (intransitif/transitif, passif/actif), déformation des structures pronominales (redoublement des pronoms, inversion de la réciprocité en réflexivité, etc.), diphtongaison des sons vocaliques, etc., sont répertoriés et exemplifiés.

Évidemment, de telles « règles » méconnaîtraient la plasticité des procès de défiguration si elles étaient générales, constantes et suffisantes. De fait, ces documents ne livrent d'indications que fragmentaires ou contradictoires, réversibles ou imprévisibles, de sorte qu'on peut dire qu'elles n'offrent qu'une aide imparfaite et partielle au déchiffrement de *Prostitution*. Cet appareil éditorial sans égal préserve le pouvoir de cette œuvre de défiguration à plonger le lecteur dans une expérience d'inconfort, et parfois même, de douleur, parce qu'elle bouleverse les formes et les figures du sens. Son effet peut même être celui de la surenchère : par exemple, le parcours du glossaire est en soi une expérience déroutante, d'où surgissent des figurations et des scénographies inouïes, voire des rituels ou des micro-récits du quotidien prostitutionnel. Les définitions fonctionnent comme des fictions et mettent en jeu des effets de zoom qui servent la redéfinition des corps, de leurs fonctions et de leurs limites, à la faveur d'échanges entre l'intérieur et l'extérieur, le propre et l'impropre. Le glossaire vient essentiellement mettre au jour comment, pour symboliser la transfiguration des séparations élémentaires de l'humain, les éléments les plus fondamentaux du lexique (le morphème, la désignation) sont eux-mêmes transformés. Voici quelques entrées représentatives :

**fumier**

la terre battue de certains bordels est recouverte de paille qui fait vite du fumier. L'arrière des jambes des prostitués en est recouvert comme dans les étables l'arrière des pattes et les flancs des vaches et des bœufs. (*Prost*, p. 283)

**galet (d'encul)**

chez le coulo, durcissement des muscles du mollet crispés pour la pénétration. (*Prost*, p. 284)

**moul'**

au fond de l'anus du mâle; sexe femelle. (*Prost*, p. 305)

**râpé**

à l'instar des peuplades nues, les prostitués dont le seul vêtement, la seule protection, entre leur corps et les choses, c'est la chair du client, en viennent très vite à ne plus se soucier (« s'omet ») des traces que laisse dans une journée le contact brutal avec le parquet, le chambranle, le mur, le trottoir, les latrines, l'équipement et les outils de la clientèle. (*Prost*, p. 321)

Si le péri-texte de *Prostitution* a pour ambition d'offrir au lecteur, déjà familier avec les transgressions lexicales, syntaxiques et idéologiques d'*Éden*, quelques ressources pour affronter la nouvelle illisibilité de l'œuvre, il ne tient donc pas tout à fait parole. Pour

reprendre la formule de Tanguy Viel, nous ne nous sentons pas davantage « chez nous », dans cette langue étrange qui pose précisément la question de l'habitabilité d'une langue. De toute évidence, la maîtrise du texte, la rencontre « où le sens est recueilli à distance (entendons : à distance subjective maintenue) » (Grossman, 1994, p. 15) représente pour Pierre Guyotat un but à ne jamais atteindre, un résultat à saboter.

Tout nous incite à penser que l'affirmation vaut pour l'ensemble du corpus périfictionnel dans son amarrage aux fictions. Pour le dire autrement, le paratexte auctorial fonctionne de manière à ce que soient au moins reconnues, sans doute possible, les « vertus d'ébranlement » et la « puissance d'émotion » (Brun, 2009, p. 4) d'une oeuvre qui en appelle à la reconfiguration de la relation entre le lecteur et le texte, comme les œuvres modernes qui mettent en déroute la stabilité du sens et des identités.

Comme nous l'affirmions dès l'ouverture de cet intermède, la relation intersubjective fondée est marquée par le risque, le provisoire et l'intenable. Il est tout à fait important ici de relever que le contenu de l'appendice à *Prostitution* témoigne d'un travail de transmission rendu nécessaire par la préparation du spectacle de *Bond en avant* en 1972 et 1973. Dans son essai biographique, Catherine Brun révèle que lors des séances de travail, « Pierre Guyotat, phrase par phrase, éclaire l'origine des mots, leurs emprunts, justifie les apocopes, l'élosion de voyelles » aux comédiens dont l'un, François Kuki, prend des notes qui serviront de point de départ à l'annexe de 1987<sup>93</sup> (2005a, p. 269). S'y conjugueront les fruits d'une analyse à laquelle Pierre Guyotat lui-même s'essaie, treize ans après la publication de *Prostitution*, aidé par ailleurs par son ami Gérard Nguyan van Khan, qui avait lui-même analysé *Éden*, *Éden*, *Éden* dans le cadre de ses études de maîtrise, en 1973 (2005a, p. 381-382).

L'épitéxte est donc ici plurivocal et dialogique; il est le résultat d'un entrelacement des voix autour d'une oeuvre qui exige un investissement particulier de corps et de la psyché de celui qui veut la porter et l'habiter. Par dessus tout, les documents ajoutés à *Prostitution* attestent d'un effort ambigu, entre réappropriation et défense, de la part des premiers lecteurs

<sup>93</sup> Dans une note qui sera modifiée lors de la réédition de 1987, où Pierre Guyotat indique que la dernière partie de *Prostitution* correspond au texte de *Bond en avant*, la « mise au point dactylographique des versions successives de *Prostitution* » est aussi attribuée à François Kuki (*Prost*, 1975, p. 216).

de *Prostitution*, à qui Guyotat avait voulu « indiquer la voie de ce que pourrait être une lecture précise » (Brun, 2005a, p. 382); de la part aussi, et bien avant les premiers lecteurs, de l'ensemble des comédiens qui ont porté (ou non, puisqu'il y a eu des abandons, des défections) *Bond en avant* sur scène, en proie aux forces de désubjection de l'écriture guyotienne. Car ces simulacres de règles et de nomenclature représentent, pour des sujets appelés à en subir les effets immédiats, la tentative vaine de domestiquer la sauvagerie qui est le propre de la défiguration guyotienne, autant qu'elle est l'occasion pour l'écrivain de juguler la polysémie et les effets d'affect qui font sa force motrice.

Lire, mais comment? Les refus du texte prennent plusieurs formes. Pourtant, en quatrième de couverture de *Prostitution* Pierre Guyotat écrit, entre invite et supplication, à propos de l'écriture « [a]ccentué, rythmée, lexicalisée de toutes les langues réprimées, refoulées de la langue officielle française » qu'il engendre là pour la première fois : « [L]aissez faire, votre bouche se mettra à la parler [...] » (*Prost*, p. 366). À Marianne Alphant, en 2000, l'écrivain fait part d'une même confiance dans la capacité de son écriture défigurée à inaugurer une rencontre avec un lecteur qui ne se situe pas *dans* la langue mais est *traversé* par son souffle : « pour *Progénitures*, par exemple, essayez de lire seulement un verset ou deux et presque aussitôt, irrésistiblement, vous serez entraînée à continuer de lire, et dans le rythme » (*E*, p. 121).

Il y a une rencontre avec le texte qui est rêvée ici, alors que l'écrivain, dans un acte de confiance sans mesure, fait l'économie d'une question qui s'impose avec force à tous ses lecteurs, à savoir l'illisibilité de ses textes. Il en appelle, du coup, à leur « disponibilité confiante » (Forest, 2006, p. 280), une attitude qu'on pourrait confondre avec un exercice de foi<sup>94</sup>. Dans ces conditions, que signifie cet espoir en regard des efforts qui se sont avérés

<sup>94</sup> « C'est un problème de foi », répliqua Françoise Xenakis à Jean-Jacques Brochier, qui venait d'affirmer, lors d'un débat au *Masque et la plume* (1984), qu'avec *Le Livre* Pierre Guyotat avait réussi le projet inouï d'écrire un livre qui « n'ait pas sens », pas même « caché », pas même « cryptique ».

Robin Bruss, dans sa revue du *Livre* pour le *Times Literary Supplement*, écrivait aussi : « Those [readers] brave enough to embark on what is, in effect, a 210-page sentence, deserve some reward. It is likely to come first in the form of relief at realizing that the text can be understood, then with the gradual perception of Guyotat's plan. Whether this is reward enough will depend on how firmly you believe that the text and its reader are engaged in a joint enterprise, demanding considerable exertion from your side » (1984, p. 701).

nécessaires pour que les comédiens de *Bond en avant* puissent ne serait-ce qu'articuler le texte à l'oral<sup>95</sup>? Cette confiance énoncée dans le pouvoir de la langue à passer de bouche en bouche, à « embarqu[er] [ses lecteurs] dans son phrasé » (Brun, 2009, p. 4), comment l'articuler à l'abondance des discours paratextuels qui viennent s'interposer dans cet échange, au risque de remplacer un verbe pour un autre?

Un projet poétique comme celui de Pierre Guyotat, pour lequel le signe est le site d'un écartèlement ou d'un décollement capable de contester l'arbitraire dont souffre la langue, signifie que l'écriture se doit d'être un jeu de négociations avec les limites de la plasticité du langage. Tel est le risque auquel toutes les écritures défigurées se mesurent nécessairement : que tout n'explose et que la langue commune soit reconduite à des débris de sons et de mots qui interdisent toute communication, et c'est l'enfermement dans le discours psychotique; au contraire, que la subversion tombe à plat, que la manipulation de la matière verbale n'approche pas suffisamment les limites de la forme (ou de l'informe), et voilà le sens assigné à résidence dans une parole qui ne met plus le sujet à l'épreuve de ce qui lui échappe. Deux rendez-vous manqués avec l'événement du sens que Pierre Guyotat, il faut le souligner, a toujours souci d'empêcher lorsqu'il s'explique sur sa vie et sur son œuvre.

La stratégie paratextuelle qu'il construit, depuis une première occasion qui fut déterminante (la préparation et la publication de *Littérature interdite*), mérite dès lors d'être appréhendée dans l'horizon de ces limites. L'écriture « en langue normative » s'articule ici, me semble-t-il, à l'écriture défigurée dans un effort singulier pour négocier avec les forces du langage et approcher ce qui, par définition, se dérobe. L'ineffable dépasse l'interdit, l'impossible est recherché en dépit de l'illégitimité. À la lecture des essais autobiographiques intitulés « Découverte de la logique » et *Coma*, par exemple, l'assomption d'une langue claire et clarifiante apparaît pour ce qu'elle est, c'est-à-dire inappropriée à la démarche poétique dont il est question ici. Car ils montrent bien que l'écriture fictionnelle et l'écriture périfictionnelle se complètent pour marquer la bordure d'un territoire à défricher en « humble laboureur de la langue » (C, p. 48).

---

<sup>95</sup> Rapporté par Brun, 2005a, p. 270.



Écrire avec ou contre la norme, c'est toujours chez Pierre Guyotat écrire pour la possibilité que surgisse, dans la langue, un sujet inédit et impensable, *et que cela soit entendu, reçu ou éprouvé*, c'est-à-dire réalisé dans la relation intersubjective au lecteur. Les mêmes questions peuvent dès lors guider le chercheur littéraire, qu'il examine l'un ou l'autre des corpus : Quelle est cette « langue » visée dans et par la défiguration ? Quelle est cette relation rêvée au lecteur ? Qu'est-ce qui caractérise cette manière d'habiter la langue commune ? Et puisque se construire en sujet et en « énonçant » (Aulagnier) signifie aussi se situer par rapport aux différences, structurantes, des sexes, des espèces et des générations, comment Pierre Guyotat en vient-il à s'inscrire dans l'ordre transgénérationnel et historique en convoquant l'effacement, la disparition, la *perte* de la subjectivité ?

On peut affirmer, avec justesse et sans trop de simplification, que l'objet reste le même : approcher l'informulable d'une identité plastique, ouvrir le langage à ce qui est hors jeu pour l'énonçant. Telle sera donc la visée de cette traversée du corpus périfictionnel, que nous déploierons en quatre temps, interrogeant d'abord la vocation dépressive du travail créateur ; puis le rapport de l'écrivain à la langue maternelle et à son histoire ; ensuite, la relation très problématique entre l'acte créateur (l'écriture) et la sexualité qu'elle sublime ou réalise ; enfin, les œuvres ratées ou abandonnées qui ont moins accompagné que révélé, dans un premier temps, l'écriture défigurée.

## CHAPITRE 2

### DESTINS DE SOI

*L'écrit, j'y crois dur comme fer et je le considère comme irrémédiablement vain. Et va-t-on enfin comprendre que ce que j'écris depuis Tombeau pour cinq cent mille soldats me fait honte, honte à moi-même? que je ne suis que de l'humain, non du non-humain?*

Pierre Guyotat, « Les yeux de Dieu »

En 1992, Pierre Guyotat confia ses archives à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine); le fonds fut transféré à la Bibliothèque nationale de France en 2004. Dans son essai biographique, Catherine Brun rapporte quels furent les motifs de l'écrivain pour un tel dépôt : « la conscience de faire œuvre » et le pressentiment d'une consécration à venir s'ajoutaient à la conviction que « l'auteur, de son vivant, doit se soucier de ses "restes", biographiques et textuels, recueillir les traces, les mettre à l'abri, préparer leur avenir quand il ne sera plus là pour en protéger la divulgation » (2005a, p. 407-408). Le don subséquent à la BNF lui-même confirme l'importance, pour Guyotat, de garantir l'accessibilité de ces archives<sup>96</sup>. Catherine Brun fait en outre remarquer que le nombre comme la diversité des documents rassemblés (composés de brouillons, d'inédits, de correspondances, de notes prises sur différents supports) rendent compte du souci de Guyotat de préserver l'intégrité d'une œuvre où « tout fait trace, ou preuve, et vaut d'être arraché à une existence publique fugace » (p. 410).

De toute évidence, le désir de contrôler la postérité de son œuvre monumentale est en jeu dans ce don d'archives. Ces dernières viennent compléter, tel un matériel supplémentaire et nécessaire, les nombreuses « explications » qu'une stratégie éditoriale singulière a déjà

---

<sup>96</sup> L'IMEC avait annoncé son déménagement en dehors de Paris (Brun, 2005a, p. 443).

rendues plus accessibles aux lecteurs. Mais quels sont, pour Guyotat, les enjeux de cette postérité? De quoi faut-il se préserver, quel pouvoir de l'œuvre faut-il mettre en valeur?

Il s'agit en effet aussi d'un *pouvoir*, celui du livre qui, une fois apparu dans le monde, le transforme. Ainsi l'écrivain a-t-il déjà souligné qu'une volonté de « laisser une trace [...] pas dans les annales de [son] village natal mais dans l'histoire nationale, dans l'histoire d'un art, puis dans l'Histoire tout court » impulsait son activité créatrice depuis ses premières manifestations (1985a, p. 35). Du reste, en 1970, alors au cœur du scandale juridique et littéraire d'*Éden, Éden, Éden*, Pierre Guyotat affirmait compter, pour parvenir à un tel dessein, sur la force d'une écriture arrachée à la tradition romanesque pour laisser sa trace dans la *mémoire* du lecteur (*Li*, p. 34, 53). En 2000, il confiait encore son espoir d'une littérature capable de bouleverser la « vie intérieure » de ses lecteurs (*E*, p. 160) et d'y laisser sa marque. En 2009, enfin, il reconnaissait à ses livres cette « capacité d'altération » du lecteur qui, affirme-t-il, échoit à tout « vrai texte » (2009, p. 12).

À cet égard, il semble que l'œuvre, énigmatique et forte, ait rencontré les lecteurs qu'il lui fallait : en témoignent plusieurs travaux qui mettent en valeur les « vertus d'ébranlement » et la « force d'émouvoir<sup>97</sup> » (Brun, 2009, p. 3-4) des textes de Pierre Guyotat, textes dont la traversée est une épreuve au bout de laquelle quelque chose de son identité et de son rapport à la littérature et au monde est durablement altéré<sup>98</sup>.

Pourtant, une lecture attentive du paratexte dégage l'énonciation d'une contradiction – la première d'une longue série de tensions dont nous suivons le frayage dans ce chapitre –, alors que l'artiste paraît écartelé entre le désir que son œuvre soit reçue adéquatement et le sentiment douloureux que la postérité constitue « une volonté de [le] faire disparaître de [son] vivant » (*E*, p. 60). Ce paradoxe met en évidence combien l'activité poétique, chez Pierre

<sup>97</sup> L'expression « pouvoir d'émouvoir » est de Pierre Guyotat (*E*, p. 37). L'écrivain ne l'attribue alors pas au texte, mais plus spécifiquement à son actualisation orale, c'est-à-dire à « l'œuvre prononcée ».

<sup>98</sup> Nous en avons fait mention dans l'introduction de cette thèse, où nous citons Pierre Vilar : « l'expérience de lecture joue sans doute un autre rôle, devant *Éden, Éden, Éden, Progénitures, Le Livre*, qu'ailleurs, partout ou presque dans la littérature. On se demande s'il est possible d'énoncer quoi que ce soit, sur cette œuvre, qui ne prennent en compte l'émotion de lecture, au sens fort, sens contraint et peut-être esclave de ce mot, à rebours de toute mièvrerie en tout cas » (Vilar, 2009, p. 63).

Guyotat, exige que l'écrivain se mesure à un désir de disparition qui, ici attribué à un sujet plus absent qu'indéfini, rend la question de la descendance et de l'héritage artistique problématique. Que la disparition guette le sujet créateur, Guyotat le sait pourtant plus que personne puisque le souci de laisser et de préserver les « restes » ou les « preuves » de son œuvre s'accompagne d'une « grande hantise », qui s'est exemplairement imposée à l'écrivain lors de son réveil en salle de réanimation, après un coma de trois jours :

[...] c'était ces livres, ces livres que j'avais faits, j'aurais voulu qu'ils disparaissent, qu'ils disparaissent de la mémoire de celui qui les avait lus, qu'ils ne disparaissent pas seulement des rayons des libraires et des lecteurs, mais qu'ils disparaissent de toute l'histoire de cette langue. Tous, tous et de tout. [...] C'est, du reste, quelque chose qui me reprend quelquefois : que tout ça disparaisse, et moi avec! (*E*, p. 104-105)

Écrire, éprouver ses lecteurs, approfondir sa voie et sa voix, transformer la langue maternelle : tous ces desseins exigent que l'écrivain se mette en risque. Tel est son « destin », avec ses exigences et son prix puisque, nous indique Pierre Guyotat, « ça se paie [...] et c'est dangereux » (*E*, p. 30). L'effondrement physique et psychique de décembre 1981 atteste de ce qu'il peut en coûter à l'écrivain lorsque la création a à voir avec « un rêve, un désir très fort de disparaître par extinction de matière, extinction de lumière » (*E*, p. 48), à l'aune duquel la postérité devient insupportable : « "l'enfer" », affirme ainsi Guyotat, « ce serait de laisser des traces aux vivants, de ne jamais disparaître, de ne pouvoir s'annuler comme ayant existé » (*E*, p. 96). Une angoisse qui vient dire combien celui qui se dédie à la création poétique ne doit rien laisser en pâture à ses descendants qui ne relève de ce « moi » qui ici tient du fardeau, avec sa « force terrifiante [...], dont on a peine à imaginer même qu'elle n'agira pas après la mort » (*E*, p. 91).

## **1. La « force terrifiante » du moi**

### **1.1 Résistances de l'auteur**

Le « moi » du sujet créateur constitue ainsi pour Pierre Guyotat « l'ennemi véritable mais hélas encore – et pour combien de temps – le support de la création » (*C*, p. 133). Par

conséquent, l'écriture implique une négociation douloureuse avec cette nécessité de « passer » par l'individu (histoire, famille, éducation, fantasmes, identité) pour mieux le « dépasser » : « Mon livre pass[e] par moi, j'en [suis] le dépositaire, très bien », admettait l'écrivain en 1967. « Mais moi je ne suis rien. [...] On peut essayer de parler de mon livre à partir de mon petit "moi" individualiste, mais c'est complètement ridicule » (*Li*, p. 15-16). Certes, le contexte particulier de leur énonciation détermine une fonction polémique à ces affirmations. Énoncées en plein cœur du scandale critique et juridique d'*Éden*, elles avaient entre autres pour vocation de le défendre, et surtout de répondre à ces lecteurs<sup>99</sup> pour qui l'obscénité de l'œuvre ne pouvait être reçue qu'en la travestissant en symptôme de la déviance de son auteur. L'écrivain ajouta d'ailleurs : « Je me moque de la mentalité (que j'ai ou que je n'ai pas) à partir de laquelle d'autres pourraient essayer de comprendre ce que j'écris » (*Li*, p. 16).

Mais entendons bien Guyotat : « Ce livre passe par moi, sans doute, mais il ne s'arrête pas au *Je* » (*Li*, p. 16). Il y a là plus qu'une seule constatation. C'est en effet un véritable appel au dépassement de la subjectivité que l'écrivain lance pour lui et pour les autres, appel qui se révélera être la source d'une douleur et d'une jouissance déterminante dans son travail créateur.

L'avenir de l'œuvre montrera en effet la gravité de cet enjeu. La création se révèle être, pour Pierre Guyotat, une expérience de désubjectivation qui, poussée à ses limites, confère à l'écrivain une vocation de sacrifié ou de martyr, tout entier risqué dans cette épreuve sublime d'où l'œuvre est tirée aux dépens de la « vie ». À cet égard, il nous appert donc nécessaire d'envisager les implications poétiques de la défiguration chez Pierre Guyotat, en nous demandant à quelle question historique il a pu être une réponse, mais de manière décalée, en retard et en avance sur la possibilité de sa réception. Nous soulignerons ainsi qu'au moment même où Guyotat découvrait une véritable écriture plastique, les héritiers du formalisme et du structuralisme célébraient, comme une conquête et une révolution théorique et critique

---

<sup>99</sup> En l'occurrence, Jean Bouret, dont l'article polémique, voire mesquin, est reproduit dans *Littérature interdite* (p. 145-148). On peut y lire : « Deux cent soixante-huit pages de sexes complaisamment décrits dans leurs évolutions, ne font pas le salut de l'humanité [...] Elles pourraient tout au plus prouver que Guyotat est un obsédé de l'acte sexuel, un maniaque délirant ou un "truqueur" [...] » (p. 147).



essentielle, la « mort de l'auteur ». Celle-ci est devenue un postulat largement admis, au point d'avoir gagné le « monopole » en études littéraires (voir Compagnon, 1998, p. 9). Or, l'affirmation selon laquelle, en regard du texte littéraire et de son intransitivité, la personne de l'auteur n'existe plus, qu'il ne reste plus qu'un « sujet de langage » engendré dans l'écriture, voilà qui nous empêche de reconnaître le *drame* guyotien – « Mais moi je ne suis rien » – comme de voir en quoi il intéresse l'ensemble des écrivains modernes.

Rien de plus anachronique que l'entêtement avec lequel Guyotat, ce « totem » de l'avant-garde (Forest, 2006, p. 279), résiste à la mort théorique de l'auteur et expose l'ancrage biographique qui donne forme à ses propres fictions. La nature et la fonction de cet ancrage ne correspondaient, dès le début de son œuvre, ni aux conceptions textualistes ni même aux motifs divers et parfois divergents par lesquels l'esprit révolutionnaire d'après 1968 s'exprimait. À l'époque, être aussi antimoderne avait précisément coûté à l'écrivain le soutien de ses premiers « interlocuteurs » (*Li*, p. 51; aussi 128), et ses plus visibles défenseurs. Pour l'essentiel, c'est en effet « Langage du corps » qui a posé problème, ce texte lu à Cerisy-la-Salle où Pierre Guyotat exhiba les pratiques sexuelles privées (et réelles) au fondement de son œuvre. Catherine Brun rapporte que « les membres de Tel Quel ont du mal à percevoir quelque "révolution culturelle" que ce soit dans l'affirmation par Pierre Guyotat du fond masturbatoire d'une partie de son œuvre » (2005a, p. 274). Quand Guyotat surenchérit dans l'exhibition, avec *Bond en avant* et *Prostitution*, il inspire davantage de dissensions, surtout avec Philippe Sollers (2005a, p. 274-275<sup>100</sup>).

Si une grande enquête concernant les rencontres manquées, refusées ou reportées entre l'écrivain et son époque était faite, elle aboutirait certainement à la même conclusion : un désir de solitude. C'est du moins l'avis de Catherine Brun, pour qui « Langage du corps » procède d'une manœuvre permettant à l'écrivain de prendre ses distances avec une vision telqueliste de la vocation révolutionnaire de la fiction. Brun argue que ces révélations furent motivées par le désir de l'écrivain de « renouer avec sa singularité radicale » et d'être « confort[é] dans la singularité irréductible de son être » (2005a, p. 274, 253). D'ailleurs,

---

<sup>100</sup> Pour plus de détails quant aux circonstances et aux motivations de l'isolement de Pierre Guyotat entre 1972 et 1973, voir Brun, 2005a, p. 241-242, 253, 274-277; *V*, p. 47-50, 59, 196, 200; *E*, p. 29, 39-41; 2003e, p. 57.

Pierre Guyotat ne s'est pas non plus rallié à d'autres interlocuteurs potentiels, alors que l'accomplissement d'une révolution sexuelle réelle n'était possible, pour plusieurs contemporains, qu'à travers l'intrication de pratiques sociales et de pratiques signifiantes (la littérature comme pratique et comme critique des pratiques)<sup>101</sup>.

Pierre Guyotat l'a lui-même fait valoir : un « isolement ascendantal, sexuel, intellectuel, politique » était nécessaire pour qu'il se consacre à sa tâche (V, p. 128). Écrire, c'était pour lui s'avancer dans le « trou d'un chantier sans fin », un « trou creusé par [lui-même] en [sa] propre langue » ; c'était aller à la rencontre de ce qu'il avait à découvrir et révéler, pour lui et pour les autres, à savoir l'imaginaire prostitutionnel et sa langue (im)propre, donc sa dette au « rythme » (V, p. 128). L'isolement fait donc partie de la légende même que l'œuvre se bâtit, pour mieux parer aux attaques. Christian Prigent, qui fut l'un des seuls à écrire à propos de l'œuvre guyotienne pendant les années 1990<sup>102</sup>, l'explicite très bien. Selon Prigent, la « statue héroïque » que Guyotat « a bâti de lui-même » n'est pas moins le signe d'une « sorte d'inadaptation à la demande de [son] temps » que ne l'est le singulier usage du *bios* (la sexualité de l'auteur comprise) dans sa création défigurée. L'ensemble de la démarche guyotienne, avance Prigent, est conçue pour répondre aux demandes de sens à coups d'illisibilité, c'est-à-dire en donnant à sentir « l'in-signifiant [de] la réalité du réel », en proie à l'« imparable *fatum* » d'Éros et de Thanatos (1991, p. 186-201).

<sup>101</sup> Voir 1973c. La place de « Langage du corps » dans le numéro « Polysexuality » de *Semiotext(e)* (Peraldi, 1981) est très éclairante. La traduction de la conférence de Pierre Guyotat (qui n'était alors disponible, en français, que dans les actes du colloque de Kristeva et de Sollers) est placée en ouverture de la longue série de textes qui composent ce numéro. Ce dernier relève du « collage », selon le mot préliminaire, et rapporte des pièces majoritairement françaises. Or, le texte d'aveu de Guyotat est mis en dialogue avec celui qui ferme le numéro : « Defunkt Sex », de Sylvère Lotringer, où il n'est question de productions symboliques que pour y dépister, comme dans toutes « communication » ou activité, la complicité à une économie sexuelle dont importe l'impact sur les désirs, corps et vies réelles. En somme, Lotringer renvoie aux « idiosexes », ces expériences inhumaines dont ni la culture ni l'histoire ne peuvent garder de traces que par erreur (et par malheur), citant en exemple le cas de « M » (le texte de Michel de M'Uzan est en partie traduit et reproduit dans le numéro) ou celui d'un rituel sexuel et suicidaire dont la preuve photographique (littéralement, une image prise par la police sur les lieux du « crime ») a été placée en quatrième de couverture.

<sup>102</sup> On notera que Christian Prigent a fait partie des premiers défenseurs de l'œuvre de Pierre Guyotat, mais en marge de l'influence de *Tel Quel*. Prigent a fondé, avec Jean-Luc Steinmetz et Jean-Pierre Verheggen, la revue *TXT* en 1969, dans le but de traiter de la question de l'avant-garde en marge de *Tel Quel*. Après la publication de *Littérature interdite*, le groupe organise des rencontres dans l'espoir de faire déboucher la polémique (Brun, 2005a, p. 232). Le texte de Michel Gheude, publié dans *Marche Romane* en 1971, a d'abord été lu dans de telles circonstances.

Comment, dès lors, parler sans euphémisation ni glorification d'un rapport à la *disparition* expérimenté par la *personne* de l'artiste? Pierre Guyotat insiste sur le fait que c'est le destin qui l'attend. Non seulement le travail créateur exige qu'il lutte contre la puissance normative et autotélique de la langue littéraire, mais l'effacement a aussi lieu « en retour » (V, p. 54, 64), dans « l'impact au sens fort, la gifle, le coup qu'un auteur reçoit de sa production » (V, p. 53).

## 1.2 Expérience des limites

Lire cette œuvre nous amène à retourner la question de sa « mort » *contre* l'individu créateur, et non pas à l'envisager en dépit de lui. Le discours psychanalytique peut nous donner les moyens de parler de cette expérience tout en relativisant ce qui apparaît d'emblée, pour le meilleur ou pour le pire, comme une mutation essentielle de la culture<sup>103</sup>. Dans son approche du travail créateur, Didier Anzieu, par exemple, met en relief l'alliance entre la destructivité et l'envers qui le contrebalance dans un équilibre toujours précaire : « [L]e travail créateur », écrit-il,

est une médaille dont la face négative, destructrice, est indissociable de la face positive, créatrice. Il n'y a pas d'activité des pulsions de vie sans un revers apporté par les pulsions de mort (Freud). Le narcissisme lui-même se fait et se défait dans des jeux entre narcissisme de vie et narcissisme de mort (A. Green). (1996, p. 5)

<sup>103</sup> Michel Foucault, dans cette conférence de 1969 demeurée emblématique, invitait d'ailleurs à envisager cette question non pas comme un objet « théorique » échouant à la critique et la philosophie (elles en prenaient « acte », tout au plus), mais comme une épreuve poétique concernant l'écrivain. Car il rappelait que si, depuis les Grecs au moins, l'écriture avait à voir avec l'immortalité et était grevée d'une fonction de conjuration de la mort, elle était désormais « liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie; effacement volontaire qui n'a pas à être représenté dans les livres, puisqu'il est accompli dans la vie même de l'écrivain » (p. 793). Michel Foucault parlait alors de *mort* et de *meurtre* : « L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur » (p. 793). À la même époque, Georges Steiner considérait ce renversement des rapports entre poète et mort comme le signe de l'avènement d'une « après-culture [post-culture] » : dans son ouvrage alarmiste *In Bluebeard's Castle; some notes towards the redefinition of culture*, Steiner signalait que les réalisations artistiques et intellectuelles n'étant plus l'occasion d'un « pari sur la transcendance » ou d'une « gageure contre la mort », la situation désignait la fin des valeurs fondamentales de la civilisation occidentale, donc sinon sa destruction, au moins sa mutation profonde (1971, p. 86-93. Notre traduction.). Leo Bersani (1990, 1994) ne dira pas autre chose – c'est le ton, enthousiaste plutôt qu'inquiet, qui aura changé.

C'est précisément cette dualité fondamentale de la création qui fait dire à Michel de M'Uzan que « [l']artiste, en somme, est plus que quiconque exposé à des situations extrêmes qui ne sont pas sans danger » (1977, p. 26). La genèse de l'œuvre littéraire, affirme M'Uzan, correspond à une forme singulière de répétition et d'élaboration d'une situation traumatique inaugurale et structurante, qui suscite chez tous les individus une certaine activité créatrice (représentation, fantasme, rêverie, jeux) mais qui, chez l'artiste – cet individu à la fois normal et pathologique –, commande l'opération, plus complexe, plus « extrême » et plus « aventureuse » qu'est la création littéraire (p. 26, 27). L'acte créateur tient donc du « drame » (p. 5), de la lutte et de l'épreuve, dans la mesure où il porte la marque du conflit fondamental de l'existence humaine, celui qui occupe le travail psychique de tout individu et que chaque moment de l'existence vient répéter comme autant de « micro-expérience[s] traumatique[s] » (p. 8).

Le conflit irréductible entre les exigences du narcissisme et celles de l'organisation pulsionnelle (avec sa dualité constitutive) est inauguré dans le moment mythique de la sortie du narcissisme primaire et pleinement exprimé dans l'angoisse de castration (p. 8-9). C'est alors toute la puissance désorganisatrice des pulsions destructrices que la psyché découvre, celle-là qu'elle devra dès lors apprendre à aménager afin de préserver l'intégrité de ses investissements narcissiques et objectaux. Écrire représente donc la « voie [...] singulièrement aventureuse » (p. 27) et inquiétante qui – pour des raisons encore obscures à M'Uzan, qui n'indiquent que quelques hypothèses – s'impose dans sa nécessité vitale à l'écrivain afin de mieux protéger le monde des dangers de la « haine toujours indécise dans son orientation, prête à se diriger vers l'extérieur ou à se retourner contre le sujet lui-même », dont toute existence tente d'inventer la réconciliation (p. 10). L'artiste est celui qui, attestant de la menace des pulsions agressives les plus primitives, compromet son intégrité narcissique et choisit, en partie au moins, l'autodestruction comme solution précaire. L'histoire littéraire, rappelle d'ailleurs Michel de M'Uzan, ne manque pas de nous rappeler les conséquences catastrophiques des « situations extrêmes, qui ne sont pas sans danger » (p. 25), auxquelles l'artiste s'expose ainsi : paralysie, inachèvement, médiocrité ou conformisme de l'œuvre, jusqu'à mettre en péril, « dans les cas les plus graves, nécessairement pour nous les plus significatifs [...] même la vie de l'écrivain » (p. 11).

À l'époque où Michel de M'Uzan réfléchissait au problème psychanalytique de la création littéraire, une tendance philosophico-littéraire, exemplifiée par Blanchot et Bataille notamment, attirait son attention par sa manière de concevoir le travail créateur comme « une entreprise aléatoire, toujours menacée » et dont la valeur même tiendrait aux risques qu'un écrivain authentique refuserait de liquider (p. 4) : cette version dysphorique et angoissée lui paraissait avoir l'avantage d'attester du caractère « dramatique » du processus créateur, dont le premier moment en particulier – celui d'un *saisissement* créateur qui peut être proche ou de la dépersonnalisation ou de « l'expérience exaltante de dilatation toute-puissante » (p. 6) – vient répéter la violence d'une « expérience traumatique » (p. 7) qui touche à l'émergence même du sujet hors d'un état de plénitude anobjectale. L'impossibilité de l'entreprise et sa connotation sacrificielle – comme une fatalité, un trésor et un fardeau – tiendrait alors à l'inaccomplissement non pas de l'œuvre elle-même, mais du mouvement général qui la fait naître, puisque « sans doute aucun écrivain ne peut se contenter d'une seule œuvre, si grande et si totale soit-elle », car « pour lui, tout est toujours à recommencer » (p. 26.)

Grande lectrice de ces auteurs, Evelyn Grossman s'intéresse précisément, dans son ouvrage *L'angoisse de penser* (2008), à ce conflit et cette violence inhérente au travail d'écriture. Elle s'intéresse plus précisément à la manière dont la modernité littéraire tardive a amené les écrivains à mieux connaître le rôle de la négativité et de la destructivité, qui pour elle ne se pense pas en termes de dualité (envers/revers), mais bien comme de motilité tracée par le parcours de ce qui « se fait » et « se défait », pour reprendre les termes d'Anzieu. Dans cet essai, Grossman indique ainsi que la question du pouvoir de désubjectivation de l'écriture échoit d'une manière singulière à l'ensemble des écritures modernes, celles des poètes comme celles de ces « écrivains-penseurs » qu'elle met côte à côte puisqu'ils parlent de la même expérience-limite de la pensée et de la création. La modernité littéraire et philosophique (disons donc d'écriture) a signifié, argumente-t-elle, la reconnaissance de l'« inlassable énergie du négatif » (p. 24) qui se trouve aux sources de toute création et de toute pensée.

Les écritures défigurées, mues par une « passion de la négation », font ainsi l'impasse à la banalisation comme à la pacification du conflit en jeu et, à leur propos, il faut moins parler d'un travail que d'une *épreuve*. Car « sortie de soi, rencontre extatique ou terrifiante avec



l'Autre, exercice d'une désidentité » (p. 12) qualifient ensemble cette activité de production symbolique, conquise au prix de l'angoisse, de la dépression, de la fatigue de soi et de la proximité à la folie. Artaud comme Bataille, Beckett comme Lévinas en témoignent : « Que la pensée – l'angoisse de penser – s'exerce aux confins de la folie, dans une violente ou bienheureuse sortie de soi, les écrivains-penseurs du XX<sup>e</sup> siècle le surent mieux que quiconque » (p. 17-18).

Écriture ou pensée du négatif et de la désubjection amènent ainsi à envisager l'activité créatrice comme l'occasion d'une audace et d'un courage solitaires, sinon d'un héroïsme de martyr ou de supplicié (p. 14). Le travail de la pensée et du langage n'a plus rien de rédempteur ou de réparateur. Aucune unité restaurée, aucune appropriation ultime de l'objet ne vient racheter une expérience des limites qui soumet au tourment individuel, et une angoisse dont la potentialité à la fois destructrice et « paradoxal[ement] vital[e] » n'a rien en commun avec l'anxiété ordinaire (p. 12, 25). Or, Pierre Guyotat revendique l'affrontement de ces risques-là, par exemple lorsqu'il défend la nécessité d'un engagement si radical que la seule mise en valeur d'un ancrage biographique à ses œuvres n'en rend que partiellement compte.

### 1.3 La « vie » et l'« œuvre »

Dans l'ensemble de ses écrits périfictionnels, Pierre Guyotat met au jour comment l'expérience biographique fournit – ou impose, de force – un matériel sans égal pour la création. C'est ainsi que l'écrivain explicite, jusqu'au bout, l'affirmation selon laquelle l'individu créateur est le « support de la création » (C, p. 133). Mais à travers la variété des indications et des révélations offertes par l'écrivain, se dessine le portrait d'un *bios* constitué à la fois des événements, des rencontres, des pensées qui l'ont habité, ainsi que des lectures qui l'ont marqué, des rêves qu'il a portés dans l'état de veille ou dans le sommeil, et encore de certains legs transgénérationnels et historiques dont il est le dépositaire. Ainsi, expérience, formation, histoire et héritage tissent ensemble ce « moi » transcendé par l'écriture.

Mais comment s'opère ce dépassement? De quelle mémoire, de quels désirs la fiction peut-elle garder la trace, et comment? Dans *Explications*, Pierre Guyotat relève que le vécu biographique peut « agi[r] dans une composition », en soulignant que, par exemple, les lieux matriciels de *Progénitures* sont les lieux « traumatiques » qui « resurgissent » de son enfance (E, p. 43-44). Or, le lecteur de l'œuvre (de *Tombeau*, notamment) est déjà familier avec ces sites du commerce érotique des adultes. *Coma*, *Formation* et *Arrière-fond* confirment du reste leur caractère déterminant, en explicitant comment ils ont été fréquentés et émotionnellement investis selon les hasards de son histoire individuelle et de ses rencontres avec l'Histoire collective<sup>104</sup>.

En apparence, rien n'est en jeu, ici, de plus qu'une relation entre la vie et l'œuvre telle que de nombreux auteurs la connaissent et la décrivent. C'est que pour approcher la singularité de l'écriture défigurée de Guyotat, il faut encore reconnaître la revendication d'une intrication beaucoup plus complexe entre la vie et l'œuvre. Celle-ci exige un engagement biographique radical, où importe, pour le créateur déjà happé dans un mouvement de « réquisition complète » par son texte (*Li*, p. 13; voir aussi p. 80), un effet en retour de la fiction – ce que Pierre Guyotat appelle « l'impact au sens fort, la gifle, le coup qu'un auteur reçoit de sa production<sup>105</sup> » (*V*, p. 53). Aussi faut-il relever que les extraits déjà cités de l'entretien de 1967 (voir plus haut) apparaissent comme l'aboutissement d'une proposition extrême et subversive, qui met à mal jusqu'à la séparation normative entre « la littérature » et « la vie » et, par là, permet la revendication d'un *pouvoir* de l'écrit sur le monde – un pouvoir passablement dévastateur dont *Bond en avant* attestera au tournant 1973 :

J'ai finalement quelque chose de pire à faire, c'est de vivre mon livre. Pour moi, un livre ne suffit pas. J'ai beaucoup de respect pour la chose écrite, pour la littérature, pour l'engagement écrit. Mais ce dont j'ai surtout besoin c'est d'un engagement physique. Mon livre est un livre engagé dans la mesure où il m'engage à vivre ce que j'ai écrit. Il m'engage et il provient d'un engagement antérieur; il y a une interaction continue entre mon livre et moi; mais il ne s'agit pas d'une interaction individualiste. (*Li*, p. 15)

<sup>104</sup> Pour plus d'indications de ce genre, voir Brun, 2005a et 2009.

<sup>105</sup> Ailleurs, Guyotat fait référence aux « coups *indélébiles* » que l'œuvre porte à son auteur, à son « *corps* tout entier ». L'œuvre affecte son auteur au moment de son engendrement, dans l'acte de création, mais aussi plus tard, lorsque celui-ci doit porter celle-là et la « défen[dre] » (*Li*, p. 26).

Il faut insister sur le fait que la figuration et la problématique qu'elle pose au niveau de l'expérience sexuelle future, de l'expérience politique, historique, etc., ce qu'on peut retirer d'éléments de figuration dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, dans *Éden*, *Éden*, *Éden*, s'est mis à vibrer pour moi d'une façon tout à fait intense, forte. Mais ce n'est pas nouveau, il y a dans cette interview des *Lettres françaises* (en 1967) une phrase importante qu'il faut relire aujourd'hui : « Mais il me reste à vivre mes livres », phrase qui n'était pas jetée en l'air. Ce texte, *Bond en avant*, est le résultat, quelques années après, de cette phrase-là; il faut la prendre à la lettre. (V, p. 50-51)

Car « vivre son livre », ce ne sera pas agir ce qu'il y préfigurait, ni réaliser ce qu'il y prédisait. Certes, Pierre Guyotat a affirmé, dans une intention politique affirmée, se disposer à connaître la sexualité prostitutionnelle de ses figures après la publication d'*Éden*, *Éden*, *Éden* (voir V, p. 57-suiv.). Mais il explique aussi :

J'ai envie maintenant d'historiciser mon corps, de le sortir de ce que j'ai pu en dire dans la biographie de *Littérature interdite* ou dans le texte de Cerisy [à propos de sa virginité et sa chasteté masturbatoire]; par le contact prostitutionnel à des corps qui sont chargés de l'histoire future et qui vivent la sexualité d'une façon autre. *Il faut que quelque chose d'autre que le texte, se trace dans ce corps...* (V, p. 57. Nous soulignons)

« Vivre son livre » est l'affaire d'un combat qui, s'il n'a pas de fin, doit précisément en différer l'avènement. « On peut considérer ce texte, *Bond en avant*, comme une lutte [...] contre l'effet en retour de mes propres textes sur moi », affirme l'écrivain après avoir spécifié qu'il avait écrit ce texte « avec l'idée que ce serait le dernier » : « Je n'ai écrit aucun de mes textes avec cette violence, cette violence pour en finir » (V, p. 54, 47). Cette reconnaissance et cette résistance de l'impact de l'œuvre créée sur son créateur engendre, à cette époque où le spectre de la mort et de la folie hantent dangereusement l'écrivain (V, p. 56), un « texte limite, testamentaire », donc « insupportable, destructeur » (V, p. 57, 56). *Bond en avant* est un « sursis théâtral », alors que l'exhibition et la mise en spectacle du texte exigent un travail de transmission et de délégation aux corps des interprètes :

La prostitution, trace ultime, avant la mort... Ce texte est un sursis théâtral de quelques mois, mais ce n'est pas une chose à dire aux comédiens, bien entendu, parce qu'il leur serait difficile de continuer à travailler. Ils pensent peut-être que je vais continuer à produire d'autres textes, mais je ne sais pas, je ne prévois pas. Leurs corps arrivent pour structurer ce sursis. (V, p. 57-58)

Certes, Pierre Guyotat continuera d'écrire, pour le meilleur et pour le pire, mais la crise de 1981<sup>106</sup> montre quelle expérience de la *fin* il appelle et redoute à la fois. La crise a lieu parce que le « dilemme » entre la vie et l'œuvre « explose » (C, p. 29), portant l'écrivain non pas du côté de la vie mais d'une « quasi mort » (1985-1986, p. 31). Au plus fort d'un « état de détresse et de joie inhumaine » dans lequel il avança, il eut plus que jamais l'impression de faire durer l'œuvre pour ajourner sa propre fin : « si dans l'année 81 je m'attardais sur Samora, si j'en multipliais les réincarnations, et si je retardais la fin d'*Histoires de Samora Machel*, c'était pour retarder d'autant ma mort » (1985-1986, p. 31). Mais dans *Coma*, se souvenant d'une première tentative de suicide, d'un premier sauvetage par un ami et du long « voyage funéraire » à venir, Guyotat annonce :

Depuis, ce dilemme n'a plus de force : plus j'interviens physiquement dans la langue, plus j'ai la sensation de vivre; transformer une langue en verbe est un acte volontaire, un acte physique.

Un débat entre littérature et vie, oui, peut-être, mais pas entre ce que moi j'écris et la vie; parce que c'est la vie, ce que je fais. (C, p. 29-30)

La scission entre l'art et l'action n'est pas plus désirée que son contraire. L'œuvre attaque son auteur mais le sauve aussi de l'évanouissement du mutisme. L'équilibre est précaire, périlleux, et peut toujours se solder par la disparition réelle de l'écrivain. *Samora Machel*, du reste, est toujours inédit : promis, toujours présent sur la liste des titres « à paraître » des ouvrages de Pierre Guyotat. Entre les séjours en hôpital psychiatrique et celui, crucial, en salle de réanimation à la fin 1981, entre l'incroyable fatigue, l'anorexie, l'addiction, les tentatives de suicide, les hospitalisations, le nomadisme désespéré, la dépression et le coma qui s'ensuivit, le parcours de Pierre Guyotat dessine ainsi moins la légende d'un marginal « suicidé de la société » qu'il ne témoigne de la précarité de cet équilibre, toujours à retrouver et réinventer dans les démarches défigurées, entre la négativité dépressive et la puissance de création qu'elles recèlent.

<sup>106</sup> Voir Brun, 2005a, p. 323-324, 345-356, 361-364. *Vivre* rassemble, selon le mot que l'écrivain ajouta lors de la réédition du volume en 2003, les textes écrits durant « une période de crises (1972 à 1983) résolues au terme d'une dégradation du corps accompagnée d'une transformation hallucinatoire de la réalité, dans un coma début décembre 1981 » (V, p. 9). *Coma* fait également retour sur des souvenirs de cette crise, couvrant essentiellement des événements de 1972 jusqu'à son rétablissement à l'hôpital, en décembre 1981; la tentative de suicide de 1977 est évoquée aux chapitres 3 et 4. Pierre Guyotat parle aussi de sa dépression et du coma dans *Explications* (p. 19-20, 100-109).

#### 1.4 Figures de l'écrivain en souffrance

L'« identité et la cohésion du “je” » du créateur sont mis en péril dans l'acte créateur, affirme ainsi l'écrivain dans un entretien qui suit de peu son hospitalisation, étant donnée « l'extrême inhumanité de toute vie taraulée, pilée et menacée par le poids de l'imagination qui à la longue façonne le corps d'origine, voire le dédouble ou le triple » (entretien avec Gilles Barbedette, 1981, cité dans Brun, 2005a, p. 364<sup>107</sup>). L'angoisse et la dépression, en tant que « prix » (*E*, p. 40) ou « terrible rançon » (*E*, p. 104) de la création poétique, représentent la condition de possibilité d'une exploration des formes de la désidentité. Le renouvellement de la pensée dans un langage transfiguré par le « pouvoir prodigieux du négatif » est une « expérience-limite » (Grossman, 2008, p. 27) parce qu'elle peut toujours renverser la création dans l'anéantissement et le silence inhumains.

« J'étais plus mangé par ce souci : “*Ai-je le droit de transformer une diphtongue en voyelle?*” par exemple, que par mes figures elles-mêmes », raconte Pierre Guyotat à Marianne Alphant, qui lui demande : « C'était comme si l'œuvre vous avait tué, presque tué<sup>108</sup>? » Il poursuit :

[...]; j'ai été dévoré par ces transformations pendant deux ou trois ans, de l'intérieur. J'ai vécu ce saut qualitatif dans le verbe, dans un verbe encore plus audacieux, encore plus proche de ma voix interne. Je l'ai vécu dramatiquement, malgré moi, parce que je ne suis pas du tout du genre tragique, et du reste, en société, je me montrais tout à fait jovial, enfin, à peu près autant que mes forces physiques pouvaient me le permettre – et cet anéantissement me désolait, je voulais de toutes mes forces en sortir – mais, intérieurement, c'était un tourment, un supplice, un supplice réel, je ne pouvais m'en ouvrir à personne; c'est la terrible rançon du travail dans l'*inconnu*, dans le nouveau. (*E*, p. 103-104)

L'écriture de l'« *inconnu* » est un « supplice » du sujet et l'épreuve d'une perte du *Je*<sup>109</sup> parce qu'elle met en branle une violence désubjectivante qui a à voir avec l'Autre et

<sup>107</sup> « Pierre Guyotat dernier poète visionnaire », *Gai Pied*, n° 28, juillet.

<sup>108</sup> Catherine Brun souligne elle aussi que Pierre Guyotat a mis la détérioration physique et psychique qui a conduit au coma de 1981 en relation avec les exigences de son travail poétique (2005a, p. 363).

<sup>109</sup> Après la citation précédente, Pierre Guyotat poursuit en expliquant que le retour à l'écriture, après le coma, fut possible parce qu'il « avai[t] récupéré [son] *Je* » (*E*, p. 104). C'est rappeler encore que l'activité créatrice demeure l'enjeu d'une double contrainte pour le sujet, qui doit s'y perdre et s'y



« l'inhumain, au sens d'une puissance de destruction qui dépasse l'individu » (Grossman, 2008, p. 24). Sortie de soi, posture « désidentitaire » et positions énonciatives qui renouent avec le « je sans moi » de Blanchot ou « la splendeur du On » de Deleuze, parole traversée par la multiplicité des voix des autres et leur « murmure incessant » (Grossman, 2008, p. 37, 31) viennent travailler la « voix interne » de l'écrivain d'un écartèlement intime qui la déborde en son cœur, d'une béance qui ouvre la subjectivité propre à ce qui l'excède et menace de la pulvériser. La « condition majeure de la création poétique », affirme par exemple Pierre Guyotat dans un texte rédigé en 2003 pour accompagner la réédition de *Vivre*, se trouve du côté d'« une puissance et une impuissance divines » qui pèsent sur le parcours de l'homme entre son « origine » et son avenir, et qui dans le processus créateur « secouent l'être, le *dé-soclent* » (V, p. 10).

Ce caractère *limite* de l'expérience d'écriture, l'épuisement qui guette le sujet créateur pris dans le paradoxe de deux horizons qu'il ne peut ni ne veut atteindre (un texte qui « est moi » et qui ne l'est pas), enfin les conséquences de l'engagement radical de Pierre Guyotat. Ce sont là des éléments que Johan Faerber, Patrick ffrench et Philippe Forest ont tous relevés dans leurs contributions à « Motricités de Pierre Guyotat », reprises dans le numéro d'*Europe* de 2009. (Faut-il s'étonner qu'ils soient aussi si familiers avec les travaux de Tel quel, et leur découverte de la négativité de l'écriture?)

À partir de « Langage du corps », Patrick ffrench met ainsi en relief une « tension absolue » au cœur de l'œuvre, absolue parce que tenue par un mouvement de négation même de son objet. Le travail infini de la langue, chez Pierre Guyotat, ne vise « une solitude apparemment absolue, un idiolecte apparemment complet, un refus ostensible de la communication et de la communauté » que dans la mesure où ce rêve ne cesse de reculer, hors de portée, tiré par un mouvement opposé – « un engagement absolu en vertu de l'autre, qui demande une évacuation totale de soi, la perte de soi jusque dans la mort » – qui doit demeurer tout aussi irréalisable (2009, p. 159).

---

maintenir à la fois. L'auteur le figure bien dans un entretien publié en 2001 : « On est obligé de passer par le moi hélas, unique mais hérité, pour ressentir, pour penser, pour aimer, pour tout. L'artiste est celui dont le moi est sans doute le plus développé. Et il souffre de cela » (2001b, p. 11-12).

Johan Faerber découvre pour sa part un mouvement identique dans *Éden* comme dans *Coma*, à travers un

souci permanent de la *conjunction*, du recul inouï de ce qui tendrait à vouloir mourir : dans *Éden*, *Éden*, *Éden* les mots dans leur alignement et leur poursuite, signifient un *sursis* devant la Mort, un sursaut face à la Néantisation, un répit peut-être provisoire mais encore certain pour le moment face à toute tentation de repos. Il faudra dès lors que la parole ne s'arrête pas pour que la Mort recule d'autant [...] (2009, p. 85)

Dans « Vivre le livre », Philippe Forest met également au jour comment l'écriture défigurée est un compromis toujours éphémère et risqué entre deux mouvements opposés. Le premier va « du vivre au livre » en « tir[ant] de l'expérience la matière de l'écrit » (2009, p. 97). Le second lui est complémentaire et va « du livre au vivre », comme un « effet en retour » de l'écrit qui vient définir le sujet créateur à la fois « comme la cause et l'effet de ce qu'il écrit » (p. 97). Dans la poétique guyotienne, ce double mouvement rejoue la tension fondamentale entre deux figures de la subjectivité : le « Je "autobiographique" » ou « Je lyrique », qui relève d'une assignation identitaire du texte et à sa vocation d'expression positive de la subjectivité créatrice, entre ici en opposition avec une volonté d'effacement ou d'anéantissement du sujet, une revendication d'« impersonnalité » qui serait le propre d'un « Je épique » (p. 93-94).

La double contrainte entre restauration et destruction n'est pas qu'un exercice de style, mais engage précisément l'échange ininterrompu entre la vie et l'œuvre, entre « moi » et le texte. Forest décrit en conséquence l'écrivain en saint, en prostitué ou en esclave, dans la mesure où ces figures auraient en partage une expérience d'anéantissement psychique paradoxale, l'écriture poétique mettant en jeu « un moi qui se tue, s'anéantit et finalement survit à l'épreuve dont il surgit, se saisissant lui-même dans le mouvement même de sa dispersion à l'infini » (p. 97, 98). Or une telle dynamique poétique implique un risque réel pour l'intégrité psychique du sujet créateur : « Du vivre au livre, du livre au vivre, le mouvement n'est possible qu'à la condition de cet engagement risqué par lequel, sous l'apparence de la parole épique ou de la parole lyrique, un individu joue son Je, le livrant à un travail où celui-ci s'anéantit et s'accomplit à la fois » (p. 98). La « leçon de *Coma* » consisterait donc en ceci que « [l']abolition du Je est [...] envisagée à la façon d'un horizon, d'une utopie dont la recherche exige que l'accomplissement soit suspendu, différé » (p. 98).

L'écriture mettrait ainsi en œuvre une opération sacrificielle considérée dans la version bataillenne du concept : comme simulacre et représentation, où la violence ne va pas au bout de son dessein (p. 98-99).

Plus qu'une pirouette témoignant d'un surprenant recul ou d'une euphémisation de la négativité au cœur de la démarche guyotienne, l'hypothèse du « sacrifice simulé » de Philippe Forest met en relief un élément fondamental du travail créateur dont il est question ici : dans la réitération indéfinie et intarissable de l'épreuve de l'écriture et de la pensée, l'œuvre à faire et à léguer, les traces à mettre en forme pour la postérité ne sont pas entamées par la fatalité de l'inachèvement, mais par la nécessité de préserver l'actualité d'un *sursis*<sup>110</sup>. L'écriture fait donc ici signe à un bien qu'elle ne doit jamais totalement posséder et à une jouissance qu'elle ne doit jamais vraiment connaître. Dans le jeu maintenu entre deux utopiques conquêtes – la disparition du sujet dans la langue et son inverse restauration –, quelque chose doit rester inaccompli. C'est dans la saisie toujours éphémère d'un sujet en mouvement, à la fois « cause » et « effet » de sa pensée et de son écriture, qu'une approche de la « vérité » de la défiguration est possible.

L'activité poétique, créatrice-destructrice, rejoue et relance ainsi un conflit pulsionnel profond à partir duquel l'œuvre, entendue comme production, comme postérité et legs, est grevée d'une valeur ambivalente pour un écrivain comme Pierre Guyotat.

### 1.5 Drames et fins

Pierre Guyotat écrit : « Pour moi le théâtre idéal serait, est quelque fois déjà, que le créateur disparaisse au profit de sa créature, que les créatures parlent, se répondent hors de son contrôle. Quand je pense à une telle scène, j'entends la plus belle langue du

<sup>110</sup> *Coma* est placé sous le signe de cette nécessité d'une entrave à l'accomplissement du sacrifice vers lequel l'écriture tend pourtant. En incipit, Pierre Guyotat souligne que dans la « crise qui [l']avait mené au bord de la mort », l'horizon de l'effondrement subjectif avait été atteint, de telle sorte que l'avenir même de l'œuvre se refermait devant lui, perdu : « J'éprouvais – c'était bien le seul sentiment dont j'étais capable – du dégoût à préparer dans ma gorge et dans ma bouche et à prononcer le mot "je" tant que je n'avais pas récupéré la totalité de ses attributs, et un peu plus – ayant tant souffert dans cette traversée. Comment, alors, écrire, penser à écrire, privé de "je" [...] ? » (C, p. 9).

désir » (C, p. 77). Si la parole est le corollaire du désir, alors quel est celui dont la « plus belle langue » doit garder l'empreinte? Cette scène idéale fait écho à une plainte dont les modulations successives traversent le corpus paratextuel qui nous occupe en révélant de quel *drame* l'activité créatrice, chez Pierre Guyotat, est le théâtre. Les destins de l'œuvre comme celui de l'écrivain s'y révèlent noués, joués ensemble dans une intrigue où la vie de l'un semble se payer de la mort de l'autre.

Lisons *Explications* : « Le drame, au sens théâtral, de l'artiste, c'est qu'il tire de lui-même sa matière, et il tire, il tire jusqu'au jour où il se peut qu'il n'y ait plus rien, et il le sait et il le craint tous les jours » (E, p. 48). Pierre Guyotat précise ensuite ceci :

C'est d'une certaine façon, là aussi, un rêve, un désir très fort de disparaître par extinction de matière, extinction de lumière. Toute œuvre d'ampleur produit sa naissance, sa vie et sa mort. En même temps qu'on pense et qu'on désire aller plus loin, donc perfectionner la machine, on désire y disparaître, c'est-à-dire crever avec la chose. Donc le drame, la dureté de cette vie, c'est de tirer tout ça de soi, du peu qu'on est. (E, p. 48)

L'engendrement d'une production symbolique relève d'une scène littérale de sacrifice et de « don de soi » dont le malheur est de ne pas être interminable. Alors le dilemme concernant l'ancrage biographique de l'œuvre (suis-je ou ne suis-je pas dans l'objet produit? que devient le *moi* au fondement de la création?) se transforme en véritable questionnement sur le destin de la subjectivité créatrice. Apparition et disparition sont indissociables, car le désir au fondement de l'œuvre met en jeu un appel à la *fin*, au dénouement, à l'épuisement qui représente tout le risque dont l'activité créatrice est grevée lorsque la négativité, la destructivité y jouent un rôle crucial.

Le « drame de l'artiste » figure un équilibre précaire entre une tendance destructrice, qui menace de faire sombrer l'œuvre et son créateur dans le silence, et un désir opposé d'« aller plus loin » qui, comme le reste, est indistinctement le lot du *je* et de l'objet de sa production. Aussi Pierre Guyotat poursuit-il son exposé en faisant intervenir la figure d'un autre désir, désir de l'Autre qui soumet la subjectivité créatrice à son injonction à poursuivre le travail, donc le sacrifice : « C'est le drame premier, avec celui de créer une *forme* qui se lève très tôt dans l'artiste-enfant. Créer une forme qui va devenir une sorte de marâtre permanente qui exigera même que le monde entier plie devant elle » (E, p. 48). (Plus loin :



« Je l'ai déjà dit, l'artiste grandit avec une forme, non seulement avec une interprétation du monde existant mais avec un autre monde, parallèle à l'autre, comme une sorte de double qu'il faut faire vivre, qu'il faut nourrir<sup>111</sup> [...] » [E, p. 169].)

L'écriture implique un arrachement à soi et à un « désir de "durer"<sup>112</sup> ». L'artiste, nous dit Guyotat, est tendu vers un rêve qui le nie, dont il doit accepter l'impossible réalisation. Car écrire représente un geste d'épuisement et d'effacement de soi à la fois désiré et appréhendé, choisi et subi. L'œuvre à la création de laquelle l'écrivain – ce martyr, ce supplicié selon les termes de Forest – se destine peut devenir son tortionnaire. Voici donc l'artiste toujours en proie à un désir, mais ce n'est plus le sien. Son propre désir d'en finir laisse place à la puissance du désir de cet Autre, de cette « forme » engendrée par lui au cœur de l'enfance, mais qui se « lève » ensuite telle une mère inadéquate. Mère, cette « forme » donne naissance à l'individu créateur (elle le fait artiste, le fait naître à la création); mauvaise, elle le tue littéralement à force de l'enjoindre à la poursuite d'une activité créatrice qui tient de la mise en pâture; impropre, elle se nourrit de la matière même du créateur qu'elle a créé. Dans ces jeux où engendrer se distingue à peine d'être avalé, où le geste de créer se confond avec l'état de celui qui est assimilé par l'autre, le *moi* s'inscrit et s'éteint, s'affirme et s'efface. L'activité créatrice ressortit à cette mise en jeu et en pâture, sans qu'on puisse clairement assigner la destructivité à un sujet en particulier.

<sup>111</sup> Élaborer la liste des éléments biographiques et intertextuels en jeu dans les processus d'écriture fictionnelle de Pierre Guyotat mériterait une étude en soi. Mais si elle était faite, elle devrait rendre compte de cette absorption du réel par un imaginaire qui a comme fonction de le *pré-voir* et de le *pré-sentir*. Autrement dit, peu importe quelles sont les « sources » que la vie peut offrir à l'œuvre, dans la logique sacrificielle de Pierre Guyotat, ces sources ont toujours déjà été confisquées par l'œuvre. Valérian Lallement, en préface aux *Carnets de bord*, a très bien mis en valeur cette fatalité prophétique de l'œuvre guyotienne. Il montre comment les notes de Pierre Guyotat témoignent d'une recherche de « coïncidence » entre des corps « pré-vu[s], imaginé[s] » et les « corps, croisé[s], décrit[s] » (Cb, p. 15). Concluant que « le réel vérifie la vision », confirme et « redouble » l'imagination (p. 15, 16), Lallement relève l'importance de ce dont Pierre Guyotat a déjà parlé. À savoir que les « visions éphémères mais obsessionnelles » (V, p. 29) qui terrassent l'écrivain s'incarnent dans le réel, jusqu'à la « sensation hallucinatoire » ou l'« illusion optique » (C, p. 58, 96). *Arrière-fond* décrit amplement comment ce rapport s'est mis en place de crise en crise, dans une sorte de gradation douloureuse à l'issue de laquelle l'adolescent *choisit* de reléguer le réel en « doublure » de son « arrière-fond » (Af, p. 101, 213, 229-230, 237-238, 296, 305, 311). Voir aussi E, p. 169; C, p. 110-111.

<sup>112</sup> « [...] qu'est-ce que l'on fait du désir, du désir de "durer"? » (V, p. 55)



Cette énigmatique « forme marâtre », pourtant, est-ce autre chose que l'œuvre sans l'artiste? N'est-ce pas l'artiste lui-même *avec* et *pour* sa production? Dans sa forme impropre, elle incarne l'idée d'un désir qui préexiste à celui qui l'accomplit, voire qui engendre son objet. Seul le fantasme donne au rapport entre le créateur et son œuvre la forme d'une relation filiale difficile et impropre. On prendra d'ailleurs la mesure du rôle singulier et fondamental de la destructivité dans la poétique guyotienne en convoquant encore les propos de Didier Anzieu dans *Créer/Détruire* (1996). Dans son étude sur « la structure nécessairement narcissique de l'œuvre » (p. 27-40), Anzieu évoque les bénéfices narcissiques du travail créateur pour celui qui s'y consacre. Dans la perspective d'une intrication entre la création et la négativité, entre un « narcissisme de vie » et un « narcissisme de mort » (p. 7), le psychanalyste examine comment la création sollicite des fantasmes communs à tous les individus et surtout fait intervenir une dynamique pulsionnelle où ce ne sont pas tant des matériaux et des représentations qui jouent un rôle déterminant que l'énergie et l'activité psychiques elles-mêmes.

Didier Anzieu fait ainsi valoir que l'activité créatrice, qui procède fondamentalement d'une recherche de « liberté psychique » par le sujet créateur (p. 40), est propre à servir un désir d'illimitation du moi, et ce, de plusieurs manières. Tout d'abord, elle est susceptible de rencontrer les désirs infantiles d'immortalité et d'omnipotence narcissique en étant au service d'un démenti aux limites du *moi* (la mort, l'autre, le dehors); or, ce démenti permet, en contrepartie, « une exacerbation libidinale » qui conduit l'artiste « à créer à partir d'une surabondance de réalité psychique inemployée » (p. 35-37). D'autres composantes (dépersonnalisation et dessaisissement du sujet, « récupération [...] de tout un vécu sensoriel et corporel primaire », désir de grandeur) complexifient les enjeux narcissiques (p. 40). Toutefois, c'est l'analogie entre la création et la procréation qui détermine fondamentalement le « pouvoir » de la création artistique. Une telle analogie sollicite toute une fantasmatique occidentale où se conjuguent androgenèse, parthénogenèse et « auto-accouchement » pour investir l'objet artistique créé du pouvoir de redéfinir le sujet et ses origines. « Ceci est peut-être le fantasme originaire – typiquement narcissique – de la création », fait remarquer Anzieu : « assister à l'action où l'on a été conçu, se faire le témoin de sa propre origine, se ré-

engendrer soi-même à travers l'invention ou la composition que l'on porte en soi puis, délivré, devenir, comme on dit, le fils de ses œuvres » (1996, p. 31).

L'approche de Didier Anzieu consiste à aller au-delà de l'unicité des démarches artistiques singulières pour en extraire des paradigmes psychiques qui peuvent dès lors paraître simplistes ou naïfs. Et pourtant, ces propositions se révèlent bien riches lorsqu'elles sont mises à l'épreuve d'une *poïesis* aussi complexe, voire retorse, que celle de Pierre Guyotat. Que l'écriture poétique, par exemple, s'adresse à un désir d'auto-engendrement qui prenne la forme du « ré-engendrement », qu'elle puisse avoir le pouvoir de faire du sujet créateur « le fils de ses œuvres », beaucoup d'écrivains en attestent, dans l'angoisse ou dans la jubilation. Chez Pierre Guyotat – les écrits périfictionnels en témoignent –, ce pouvoir de l'activité poétique est convoqué, mais articulé à la hantise des traces (et, nous le verrons bientôt, à la problématique de la filiation, de la procréation et de la différence sexuelle).

C'est que dans les écritures défigurées, il ne désigne plus la vocation rédemptrice, corrective ou réparatrice de l'art. Les bénéfices narcissiques qu'Anzieu dégage pour l'activité poétique font l'objet d'un questionnement et d'une ambivalence, pour ne pas dire d'une *subversion* dans ces écritures modernes, qui sont mues par une révolte vaine contre les limitations et les séparations narcissiques de toutes sortes. Aussi, quand Pierre Guyotat, tout juste après la parution de *Prostitution*, tentait d'expliquer comment la défiguration de la langue maternelle lui était apparue nécessaire, il devait évoquer un arrachement total à la filiation paternelle :

La rythmique elle-même (il faut se lire ce livre à haute voix) est variable. Il s'agit même d'autre chose que d'une rythmique : plutôt d'une « balistique ». Il s'agissait pour moi de lancer le plus vite possible, avant que la voix du père ne se fasse entendre et s'écrive, cette voix de l'enfant-homme-futur dont je parlais tout à l'heure. Je suis malgré tout le père de cette « marmaille », arabe ou autre, que je mets en voix, mais un père dénaturé. (1975, p. 27)

## 2. Éros et Thanatos, ou de l'injonction à continuer

### 2.1 Écriture de la défiguration et pulsion de mort

Il importe de reconnaître la valeur ambivalente qui échoit au narcissisme chez Pierre Guyotat, et qui fait en sorte que le but de la création est de s'engendrer autre, de devenir l'autre, au prix précisément de la disparition. Dans cette relation où le « propre » n'est ni donné ni permis, amour et haine, joie et souffrance sont réversibles.

Entre l'écrivain et son œuvre, une histoire d'amour et de haine se répète sans jamais trouver de dénouement, et ses motifs favoris sont l'ambivalence, la confusion des limites, la négation des médiations, la réversibilité des positions et des pulsions. À qui appartient le désir qui pousse à « aller plus loin », à « perfectionner » la chose, c'est-à-dire à revenir sur l'acte et à le répéter? À qui, l'espoir que « la chose crève » une fois pour toutes et qu'on s'arrête là? Le *je* créateur est-il l'agent ou le produit de ce désir qui s'énonce et fait produire de la parole? Désirer et être l'objet du désir de l'autre, parler et être parlé, vivre et mourir sont irrémédiablement intriqués.

Tout travail créateur, certes, connaît cette indissociabilité de la création et de la destruction, comme l'affirme Didier Anzieu dans la présentation (que nous avons déjà citée) de son ouvrage intitulé *Créer/Détruire*, où est mise en lumière la double action de délivrance et d'épuisement, de neutralisation et de préservation (opérations à la fois topique et économique) qui fait la singularité de la solution que l'acte créateur oppose à la puissance parfois excessive de la vie pulsionnelle :

[L]e travail créateur est une médaille dont la face négative, destructrice, est indissociable de la face positive, créatrice. Il n'y a pas d'activité des pulsions de vie sans un revers apporté par les pulsions de mort (Freud). Le narcissisme lui-même se fait et se défait dans des jeux entre narcissisme de vie et narcissisme de mort (A. Green). (1996, p. 7)

Les contradictions qui traversent le discours que Pierre Guyotat déploie autour de son œuvre fictionnelle et sur elle renvoient à cette plasticité du narcissisme et des pulsions. Elles

nous invitent à penser la dimension pulsionnelle de l'écriture littéraire, et surtout à envisager la manière dont les écritures défigurées en particulier peuvent relancer un conflit fondamental. Pour le dire autrement, avec Pierre Guyotat nous réalisons combien la défiguration, c'est l'ordre du langage poétiquement affecté par la dualité des pulsions, dans le refus précisément de les désintriquer; c'est le sujet créateur disposé à en connaître les manifestations les plus décisives, et à différer toujours plus avant l'actualisation du pouvoir supposé de la création à restaurer l'unité narcissique.

N'est-elle pas, du reste, toujours déjà ébranlée, perdue? Les écrivains de la défiguration paraissent en effet attester de la rémanence d'un premier choc, archaïque, entre la psyché et ce qui la déborde et la dérobe à elle-même. Pierre Guyotat lui-même, en réfléchissant aux conditions de possibilité de sa création – un *engagement* radical de soi, le consentement à une souffrance qui est aussi une jouissance –, fait signe à la permanence d'une haine originaire qui fait que la psyché ne connaît le *désir*, cette force de *décentrement* du moi (Green, 2007, p. 22), qu'avec la plus grande ambivalence.

La psychanalyse, depuis Freud et sa théorie scandaleuse de la pulsion de mort – « *séduisante, traumatisante* » souligne Jean Laplanche (1970, p. 181) –, s'est affairée à élucider la manière dont la dualité d'Eros et de Thanatos qui informe toute la vie psychique fait de cette ambivalence un enjeu de vie ou de mort. Freud en fait l'hypothèse dans « Au-delà du principe de plaisir », au fil d'une démonstration étonnante, qu'il semble déployer sans répugner aux cafouillages ni aux « chausse-trapes » (Laplanche, 1970, p. 181). Le point de départ est le suivant : le principe économique dit « principe de plaisir », selon lequel toute activité psychique vise à la fin du déplaisir et à l'acquisition d'un plaisir, n'explique qu'en partie les phénomènes d'une vie de l'âme, où cette tendance est, dans certaines circonstances, manifestement mise « hors d'action » (p. 78). Les névroses traumatiques et la compulsion de répétition démontrent qu'une fonction plus originaire est à l'œuvre, associée au rôle de *pare-excitations* que Freud, dans une pensée plus topique, attribue à certaines parties de l'organisme. Cette fonction consiste à métaboliser les excitations, qu'elles soient d'origine externe ou interne (pulsionnelle), et à les « liquider » en les « li[ant] psychiquement » (p. 78), en transformant l'énergie en « investissement quiescent » (p. 79) (lier l'énergie libre des processus primaires en des processus secondaires).

Si on ne peut pas dire que cette fonction contredit à strictement parler le principe de plaisir, s'il faut plutôt penser qu'elle peut agir en collaboration avec lui ou « partiellement sans en tenir compte » (p. 86), c'est que l'activité de métabolisation et de liaison des énergies doit « faire en sorte que l'appareil psychique soit absolument sans excitations ou de maintenir en lui constant ou le plus bas possible le quantum d'excitation<sup>113</sup> » (p. 126; aussi p. 51, 116). Or, comme le déplaisir est défini par une hausse ou même la présence de l'excitation, le principe de plaisir tient lieu de « tendance qui se trouve au service » de cette fonction originaire (p. 126) ou peut « l'exprimer » (p. 116), dans des rejets toujours mixtes.

Pour Freud, cette tendance au degré zéro de l'excitation conduit à une hypothèse scandaleuse, hypothèse à laquelle il hésite lui-même à donner créance, mais qu'il investit pourtant jusqu'au bout : tout organisme vivant est caractérisé par une « élasticité » ou une « inertie », par une « *poussée inhérente à l'organisme* » (p. 88). Celle-ci est appelée *pulsion* et est précisément définie par sa visée : rétablir l'état initial du vivant.

Une convocation fort troublante des savoirs et des conjectures de la science biologique amène Freud à définir cet objectif comme un retour à un degré d'organisation moindre, retour à l'état anorganique qui a précédé l'apparition de la vie. À l'origine du vivant, un *dualisme* – qui est en fait une intrication fondamentale – déterminerait son destin, les pulsions de vie (Éros) tendant à préserver la cohésion de l'être vivant, voire à développer sa complexité, les pulsions de mort le tirant vers l'anorganique. Dans « Le moi et le ça » (2001 [1923]) surtout, mais aussi dans « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » (1991 [1937]) ou dans la « Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse » (2010 [1933]), Freud précise davantage à quel étrange dualisme il faut penser. Le conflit entre les deux pulsions originaires, l'une cherchant à lier et l'autre à disjoindre ou dissoudre ce que le premier produit, n'oppose pas des adversaires égaux, et pourtant nous vivons. « L'apparition de la vie », écrit Freud, « serait donc la cause de la continuation de la vie et en même temps, aussi, de la tendance à la mort, et la vie elle-même serait un combat et un compromis entre ces deux tendances » (2001, p. 282).

---

<sup>113</sup> Jean Laplanche a interrogé l'ambiguïté en jeu dans la juxtaposition de ces trois éléments (1970, p. 191-198, 210).



Pour le dire autrement, « [d]e l'action conjointe et antagoniste des deux procèdent les phénomènes de la vie, auxquels la mort met un terme » (2010, p. 108). Parler d'antagonisme, c'est donc dire qu'Éros et Thanatos « se mélangent et se combinent » (2001, p. 282), et la possibilité même de la vie, la possibilité qu'elle persiste tout en étant « un glissement vers la mort » (p. 189), réside précisément dans cette action conjointe et paradoxale des pulsions<sup>114</sup>. Freud a figuré ce mélange dans « Au-delà du principe de plaisir » comme étant celui d'un « rythme-hésitation dans la vie de l'organisme », marqué par l'alternance entre la ligne directe et le détour vers la « fin » (2001, p. 94) – entre la précipitation et le sursis :

Il y a une sorte de rythme-hésitation dans la vie de l'organisme; un groupe de pulsions s'élance vers l'avant afin d'atteindre le plus tôt possible le but final de la vie, l'autre, à un moment donné de ce parcours, se hâte vers l'arrière pour recommencer ce même parcours, en partant d'un certain point, et en allonger ainsi la durée. (p. 94)

La pulsion de mort ne désigne donc pas une énergie vouée à la destruction de la vie, mais le principe même qui, comme l'indique Piera Aulagnier (1981), rend avant tout intelligible le statut ambivalent qui échoit au *désir* pour l'ensemble de la vie psychique. La pulsion de mort, nous venons de le voir, a été définie par Freud comme une tendance régressive vers une origine qui figure la possibilité d'un état en deçà de la vie elle-même. C'est peut-être là la plus étrange de ses spéculations, celle qu'il reconnaît lui-même être « plus proche du mythe que de l'explication scientifique » lorsque ce n'est pas la psychanalyse qui se charge de la penser (Freud, 2001, p. 118) : placer la fin du vivant dans un impossible *avant*, et penser trouver du côté des sciences biologiques les preuves, sinon les sources, d'une visée pulsionnelle qui avance pour *remonter en arrière*. Toutefois, plus que de

<sup>114</sup> Freud n'hésite pas à parler de « combat éternel » et « essentiel » entre les pulsions de vie et de mort (dans *Malaise dans la culture*, 1995 [1930], p. 65, 76), mais les concevoir comme antagonistes constitue une simplification à laquelle la théorie psychodynamique a tenté de répondre. L'invisibilité et le silence des pulsions de mort – selon cette métaphore plusieurs fois utilisée par Freud qui insiste sur le « bruit » que fait Éros (2001, p. 289; 1995, p. 61) – signalent une relation complexe et inégale, indique ainsi André Green pour qui Éros sait « capt[er] à son profit » quelque chose de la pulsion de mort (2007, p. 106). Jean Laplanche, selon une proposition plus proche de celle de Michel de M'Uzan (1977, p. 144-146), suggère de penser que la force même de la pulsion de mort est celle de la libido, ce qui signifie aussi que la première est « l'âme même, le principe constitutif » de la seconde (1970, p. 221). Ces propositions s'appliquent à l'ensemble de la vie pulsionnelle de l'individu, et non pas uniquement à l'artefact le plus exemplaire de cette forme d'union paradoxale : la pulsion d'agression, désignée comme étant « le rejeton et le représentant principal de la pulsion de mort » par Freud (1995, p. 64).

la mort biologique, ce récit freudien de l'évolution de la vie met l'existence sous le signe d'un travail de liaison, de rassemblement toujours tendu vers le rêve d'une abolition de ce travail. Piera Aulagnier explique ainsi que

[c]e n'est pas la mort, telle que le discours la conçoit qui est désirée, mais cet avant *impensable* pour le discours : avant de la vie, avant du désir, avant d'un plaisir toujours payé d'un moment où le déplaisir est, ou serait, possible, et aussi, avant d'un « avoir à représenter » synonyme d'un « avoir à exister ». (Aulagnier, 1981, p. 65-66)

Par conséquent, « quête de l'objet attendu et rejet de toute activité de quête, désir de présence et haine pour une rencontre » (p. 66) désignent ensemble le fondement de la vie psychique. Le combat entre Éros et Thanatos, cette incohérence fondamentale entre deux buts dont l'appareil psychique ne peut avoir aucune représentation et dont il « ignore » donc les enjeux et les conséquences de leur réalisation, est ce qui « va décider de notre destin » (Aulagnier, 1979, p. 12). Le malentendu qui oppose et, en même temps, intrique Éros et Thanatos tient à ce que le premier trompe le second en « [lui offrant] *par la voie de l'objet* l'illusion qu'il a atteint son but : le silence du désir, l'état de quiétude, le repos de l'activité de représentation » (Aulagnier, 1981, p. 66).

## 2.2 Aller plus loin

Prendre en compte l'hypothèse de la pulsion de mort implique de revoir comment le négatif, la destructivité, l'agression, en somme le « mal » peut trouver à s'exprimer – donc à être lié – dans la création et dans l'art. Plus précisément, il nous semble que c'est à la lumière de cette opposition originaire et impensable entre vie et mort, entre nécessité du désir et haine dont l'objet peut devenir le représentant, que les écritures défigurées nous amènent à considérer ces œuvres qu'on aurait d'abord jugées transgressives, délictueuses, blasphématoires ou « inhumaines » tant elles portent atteinte aux lois fondamentales de la culture. Les écritures défigurées, en ce sens, désigneraient un mode d'exploitation symbolique singulièrement *créateur* et *risqué* de l'intrication entre la positivité et la négativité pulsionnelle. « [O]n aurait tort de ne voir dans ces écritures *que* l'œuvre de la pulsion de mort et de son travail de rupture », prévient Evelyne Grossman (2004, p. 48. Nous

soulignons.). Un écrivain comme Pierre Guyotat nous amène pourtant à ne pas minimiser l'intensité du conflit, et à mettre au premier plan la figure du *sursis*, de l'attente suspendue, qui manifeste cette « passion de liens à inventer, à recréer » (Grossman, 2004, p. 48) dont relèverait la défiguration.

Celle-ci se définit précisément par une dynamique où ce qui fait trou, défaillance, décomposition ou silence vient *relancer* l'avancée du langage – il suffit que cette relance soit inépuisable, indéfiniment perdue et retrouvée. Grossman relève ainsi, chez les écrivains-penseurs qu'elle étudie, le motif récurrent de la mort impossible et le rapporte aux logiques d'une « pensée négative renversant l'angoisse de mort en irréductible inachèvement (ne pas finir d'en finir), relançant à l'infini le mouvement de la création » (2008, p. 26). De même, chez Pierre Guyotat l'activité créatrice est paradoxalement l'enjeu d'un désir d'en finir chaque fois relancé et préservé. Il faut en finir avec l'œuvre, ou avec soi, l'hésitation marquant la réversibilité d'une relation spéculaire.

L'appel à l'extinction de soi se conjugue à la volonté « d'aller plus loin » dans l'avancée créatrice (*E*, p. 48), le rêve d'une parole donnée à des figures fictives où sa propre voix disparaîtrait (*C*, p. 77) est soutenu par le sentiment qu'« il faut faire vivre, qu'il faut nourrir » leur monde de sa propre « matière » (*E*, p. 169). C'est pour cette raison que l'achèvement d'une œuvre est un moment critique, où une forme de télescopage des fins brouillent la donne : « cet état [l'exaltation, l'intensité vitale dans la création] est comme un état de mort, on y est comme dans ses bras, puisque par l'œuvre qu'on est en train de créer, on serait presque exempté, enfin, d'avoir à vivre; la mort est à la fin du chant » (*E*, p. 151).

Tout se passe comme si dans la poursuite du travail, dans la répétition du geste poétique – revenir sur le texte, chaque fois un peu différent, « aller plus loin, donc perfectionner la machine » (*E*, p. 48) –, il s'agissait précisément de ne pas finir d'en finir, c'est-à-dire d'éterniser le désir d'en finir. Si écrire c'est (enfin) mourir, alors il faut jouer, ou ne jamais arrêter. L'utopie relevée par Philippe Forest doit bien n'être réalisée que dans le simulacre et la représentation, c'est-à-dire dans une fête érotique où se manifeste en creux la tentation de parvenir, au bout de cette production de parole, à un mutisme pacifiant. Mais cette « forme marâtre » à la fureur de laquelle l'injonction à continuer est attribuée, cette

puissance à la fois vitale et mortifère, à la fois propre et impropre « qui exigera que le monde entier plie devant elle » (*E*, p. 48), figure la précarité de la solution poétique chez Guyotat.

L'ambivalence devant l'œuvre, l'antinomie entre le désir d'effacer toutes traces de son existence et celui de les préserver au-delà de la mort de l'auteur, l'ardeur avec laquelle l'artiste en appelle à la fois à une inscription et à un dépassement de la subjectivité dans sa production artistique, et finalement le désir de faire œuvre lui-même et de continuer découpent l'ombre d'un conflit, vital, que connaît toute psyché. Plus qu'une haine de soi, c'est la « haine radicale » qui l'habite, la haine pour ses propres productions d'une psyché fondamentalement mue par un « désir de ne pas avoir à désirer » (Aulagnier, 1981, p. 51), dont on entend la voix souterraine dans les plaintes de l'écrivain. Mais dans une démarche où la « force aveugle » (Aulagnier, 1981, p. 66) de la pulsion de mort et de ses rejetons a un aussi important rôle à jouer, l'équilibre est fragile.

### 2.3 Filiations à l'œuvre

Que la chose que j'engendre représente ma postérité ou qu'elle me tue; que mon « moi » y soit préservé ou qu'il s'y efface; qu'écrire soit créer ou faire disparaître quelque chose : c'est le destin de l'artiste qui est en jeu ici. Mais les différents énoncés paratextuels de Pierre Guyotat concourent à nous faire oublier qu'entre la « vie » et l'« œuvre », une frontière demeure, limite indépassable que la vocation poétique persiste à mettre à l'épreuve. Le rapport de l'écrivain à sa création tend dans son ensemble à la négation de cette distinction entre le corps et la parole et à ses répliques (entre la chose et le mot, le soi et l'autre, le réel et le désir, la vie et la mort). Nous avons déjà eu l'occasion d'en considérer certaines manifestations, et nous continuerons de les interroger.

L'écriture défigurée de Pierre Guyotat procède d'une révolte contre les limites narcissiques, et les plaintes répétées de l'auteur tracent en creux un rêve de toute-puissance ambigu, qui vise non pas à l'affirmation mais à l'effacement du *je*. Ces doléances désignent surtout l'utopie d'une subjectivité qui peut s'effacer dans sa propre parole, c'est-à-dire qui



sache habiter la langue de manière à « dispar[aître] au profit de sa créature » (*C*, p. 77), voire de « s'annuler comme ayant existé » (*E*, p. 96).

Écrire, en ce sens, implique qu'il faille dépasser son origine, son histoire. Mais en retour, à quelle histoire et à quel héritage le sujet créateur prétend-il participer? Quel statut et quelle fonction l'activité poétique a-t-elle au regard de l'activité sexuelle qui, précisément, annexe l'individu à des filiations qui le dépassent, le grève d'une mémoire qui le précède, et l'oblige à reproduire cette fatalité pour ses descendants? Dans l'ensemble de ses écrits paratextuels, Pierre Guyotat met plusieurs fois de l'avant le pouvoir de l'activité créatrice à délivrer d'une ascendance familiale vécue comme aliénante. L'origine et l'identité sociales qu'elle porte posent d'autant plus problème que l'écrivain en appelle à une appartenance nouée dans le langage et les arts, absolument affranchie des généalogies biologiques ou sociales<sup>115</sup>.

Dans un entretien de 1985 mené par Jacques Henric, pour lequel Guyotat est interrogé sur ses rapports aux beaux-arts et aux chefs d'œuvre picturaux, il indique par exemple que ses premières créations, en peinture comme en poésie, furent suscitées par un « appel des Anciens, ceux qui ont précédé dans tous les domaines de l'art » : « C'est la vraie famille qui appelle à soi, ou appelle à continuer l'œuvre interrompue. Une façon, déjà, de rendre la famille terrestre caduque et d'en faire un obstacle. Et, dès cet instant-là, on ne cesse plus, un seul jour de sa vie, de tracer, y compris aux pires moments » (1985a, p. 35).

La marâtre ici change de visage pour laisser place aux aïeux légitimes et authentiques. Pourtant, c'est la même injonction à continuer que les figures de l'ascendance prennent en charge lorsqu'elles sont détachées de la filiation biologique. Dans *Arrière-fond* par exemple, la volonté de « rendre la famille terrestre caduque » est décrite dans ses premières manifestations, alors que l'auteur revenant sur sa quinzième année souligne combien la création poétique s'articule, dès ses premiers essais, au désir de s'arracher à l'attraction d'une

---

<sup>115</sup> Dans *La défiguration*, Evelyne Grossman attribue aux écritures défigurées ce but de « déjou[er] non seulement toute linéarité générationnelle, tout fantasme unilinéaire d'héritage ou de transmission, mais aussi toute inscription univoque dans ce que, pour simplifier, d'aucuns nomment une "famille" » (2004, p. 13).



ascendance – et surtout à la parole du père – qui l'assigne dans l'ordre social et symbolique en le coupant d'un « peuple » vers lequel son désir, illicite et révolutionnaire, le porte<sup>116</sup>.

Or le récit de formation est surtout l'occasion pour Guyotat de placer, aux sources de son œuvre, la découverte conjointe de la sexualité et de l'écriture poétique, inextricablement nouées l'une à l'autre d'une manière qui détermine pour lui un *destin* à la fois douloureux et sublime. L'invention d'un « verbe » singulier, « intérieur » et « secret » (*Af*, p. 268), dans son alliance avec une sexualité autoérotique et hors norme, est indissociable de la révolte juvénile telle qu'elle s'exhausse dans la vocation poétique : « Comment se refaire une origine plus pure plus rude que celle de l'hérédité autrement que dans le secret, de la nuit ou d'un lieu de nature, isolée mais sous le feu du Soleil ? » (p. 56) Une même « faim sociale, faim d'en finir avec [son] origine, avec le monde qui la rend possible et l'entretient, et d'abolir le tout dans l'asservissement, et la mise hors service procréatif » sollicite la production de la substance verbale et de la substance sexuelle (p. 289). Elle scelle, du coup, le sort de ces deux activités créatrices, la sexualité étant mise au service de l'écriture poétique.

L'avenir de l'œuvre confirmera en effet la force et le caractère déterminant de cette première *confiscation*<sup>117</sup> de la pulsion sexuelle pour l'activité de penser et d'écriture, mais parallèlement elle attestera du prix – psychique et physique – à payer, dont l'adolescent pressent déjà la gravité :

Du désir, du plaisir, je connais maintenant, dans mon corps, le drame, et ses suites, et la crainte déjà, que cette pratique [de l'écriture poétique et de la masturbation combinées], sans partenaire autre que ces figures dont je ne sais pas encore qu'elles occuperont ma vie, et me feront un destin, ne m'exclue, par des transformations organiques irréversibles, de l'exercice courant de la vie humaine : amour, procréation, paternité. (p. 278-279)

Nous touchons ici à un élément important, que nous serons amenée à développer plus amplement dans les prochains chapitres de cette thèse, ne serait-ce que pour la thématisation

<sup>116</sup> Voir *Af*, p. 54-56, 173, 196, 220, etc.

<sup>117</sup> L'expression est de Pierre Guyotat : « Car finalement, mes pulsions sexuelles réelles, dynamiques, ont très vite été *confisquées* par le désir artistique, même si la peinture, le dessin, que j'ai pratiqués très tôt, n'ont jamais suffi à traduire et évacuer toutes mes pulsions organiques. Si bien que j'ai eu affaire avec les deux » (2009, p. 10. Nous soulignons.).

qui en est faite dans la fiction de *Prostitution*. Néanmoins, nous insistons pour le moment sur le fait que la vocation poétique, chez Pierre Guyotat, est une manière d'échapper à la *famille*. Mais gardons-nous d'entendre autre chose ici que *moyen*, puisque l'ambivalence qui affecte tous les éléments au cœur de la poétique guyotienne donne encore à cette révolte contre la famille le statut paradoxal d'objectif contraignant ou d'assujettissement préférable. Ainsi, il s'agit pour le fils de « retourn[er] le désir de [son] père » concernant l'utilisation de sa force : Guyotat veut la mettre au service d'une activité de production symbolique plutôt que, conformément au désir de son père, la décharger dans une activité sociale et sexuée comme le sport (*Af*, p. 56). Mais alors le geste vise l'abolition « de [son] devoir à procréer » (*Af*, p. 291), c'est-à-dire encore le reniement de l'« injonction » à la reproduction et à la procréation.

Écrire, faire œuvre d'écriture signifient donc d'abord s'interdire ce qui fut le destin du père et du grand-père paternel. C'est surseoir à l'inscription du fils dans la filiation de ces pères médecins, gratifiés d'un « don » pour soigner par le toucher et pour *accoucher*<sup>118</sup>, en déplaçant l'expression de cet héritage masculin du côté de cette « vraie famille » des écrivains et des artistes :

Mais, d'une certaine façon, avec cette œuvre, avec tous ces corps, tous ces corps boiteux, malades, pieds-bots, beaux mais touchés, etc., j'ai parfois l'impression que je me fais la main pour, après, une fois délivré de tout ça, utiliser toutes les compétences que j'ai acquises à travers la description ou la mise en place des gestes et des postures d'opprimés et de putains, pour soigner les « frères humains ». Je ne sais comment, mais, tant par ma vie que par l'œuvre, je sens que j'ai acquis de quoi apaiser la souffrance, physiologique et mentale. Dans un corps humain, dans un discours humain, je sais où se trouve le mal, où il faut toucher. [...] Du reste mon père me disait toujours que j'avais un don; sans doute pour me pousser à lui succéder. (*E*, p. 97)

Soigner par le verbe<sup>119</sup> ou la main qui touchent, certes. Mais que ce soit « avec le cœur de tous », avec « une pensée sans moi [...] pour être tout entier sans *moi*, à l'autre » (*Af*,

<sup>118</sup> Voir la citation suivante. Dans un entretien de 1971, Guyotat, interrogé sur sa famille, confiait aussi que son père « est pour [lui] celui dont les mains touchent la vibration de la fièvre, les matières de la maladie, et tirent l'enfant hors du ventre de la mère » (*Li*, p. 97).

<sup>119</sup> L'idée est d'autant plus intéressante qu'on met en général de l'avant la violence de l'écriture guyotienne. Antoine Boute, dans son essai *Du toucher*, envisage pour sa part le pouvoir de l'écriture guyotienne à *toucher* aux corps (celui de l'écrivain, celui du lecteur) comme *caresse* réversible en insulte, vulgarité, cruauté (2009, section « L'ambivalence et le double jeu »).

p. 184-185). Et ce dessaisissement, cette « interruption » éphémère et douce du moi (*Af*, p. 184) se conquiert au prix d'une rupture de la chaîne où se transmet, de père en fils, non seulement un statut familial et professionnel, mais surtout une *vocation*. Le destin et son injonction à continuer, jusqu'au bout, le travail, fait retour.

Du père, géniteur d'une famille nombreuse, le fils ne veut rien savoir. Il ne le reconnaît d'ailleurs qu'en réactivant l'injure faite au grand-père, dans cette scène douloureuse où Pierre Guyotat se souvient avoir lancé à son père, « dans l'éblouissement du Soleil levant », au retour d'un accouchement : « "Grand accoucheur devant l'Éternel!" » (*Af*, p. 382). Car cette phrase est l'écho d'une autre, prononcée par les générations précédentes à l'endroit du « père bien-aimé » de son propre père : « "Grand coureur devant l'Éternel!" » (*Af*, p. 383). Cette provocation est pour l'adolescent une manière de « prétendre au droit de vivre » hors de cette filiation, libre dans la poésie (*Af*, p. 383).

L'écriture est ainsi là pour accomplir l'affiliation du sujet créateur rebelle dans l'ordre symbolique. En 1984, invité à décrire en détails les lieux, les conditions et les moyens de son travail d'écrivain à l'émission *Mi fuge-mi raisin* de France Culture, Pierre Guyotat explique avoir en partie écrit *Le Livre* en Corse, dehors, accueilli par son cousin fermier qui possédait, entre autres, des moutons qu'il regardait paître tout en écrivant. Il raconte : « Lorsqu'il y avait des naissances, j'arrêtais et j'aidais... Je passais de la poisse de l'écriture à la poisse de l'accouchement » (1986, p. 213-214). Ce sont là les derniers mots de l'entretien.

## 2.4 Confiscation et sublimation

L'activité poétique diffère la procréation et s'y substitue. De là une part de l'ambivalence qui échoit à ce destin fait de poésie, de verbe et de figures utopiques. Dans cette dynamique où création et procréation s'opposent et s'interdisent l'une et l'autre, on ne sait plus si la vocation poétique est l'expression d'une liberté conquise au prix d'une révolte individuelle (celle, exacerbée par la puberté, de l'adolescent) ou la manifestation d'une fatalité dont le sujet créateur souffre (l'injonction de la « forme marâtre »).

Certes, la sexualité, confie Pierre Guyotat dans *Explications*, est une « fatalité », une « peine » et un « fardeau », voire une « punition » qu'il désire contester de toutes ses forces. Il affirme : « À mon avis, l'histoire d'Adam, je l'ai déjà dit, c'est ça : "*Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front*", moi j'entends : "*Tu gagneras ta descendance, la descendance de ton Dieu, de l'inspiration de ton Dieu, à la sueur de ton sexe*" » (E, p. 41-42). Sa position là-dessus est claire, comme en témoigne ce long passage d'*Explications*, que nous reproduisons à nouveau (voir p. 62) parce qu'il en est l'un des moments les plus poignants, que les lecteurs de l'œuvre reprennent souvent :

Tout ce que je fais, je le fais pour me débarrasser de la sexualité; je n'en veux pas, je veux évacuer ça; ça prendra le temps qu'il faudra, ça prendra même tout mon temps. On peut lire *Progénitures* comme mon cri de révolte maximum contre le sexe. Plus on l'évacue, plus il y en a; mais plus il y a de texte à faire, de verbe à moduler.

Le texte que j'ai fait pour le spectacle chorégraphique de 1997, il y a trois ans [*Issé-Timossé*], je l'ai vraiment écrit, je l'ai prononcé certains soirs avec une très grande violence, dans un mouvement de révolte contre la sexualité, quelle qu'elle soit, contre la fatalité sexuelle. Cette obligation à la sexualité qu'il y a en l'homme, c'est une des tâches les plus terribles de l'homme, à mon avis, contrairement à tout ce qu'on dit, bien entendu. C'est une hantise, une obsession. Enfin moi, je l'ai dit, là-dessus je ne fais pas le malin. Je pense que c'est vraiment une des tâches les plus monstrueuses que le « Créateur » ait imposées à sa créature. On comprend que le Créateur et ses prêtres haïssent tant le sexe par lequel l'homme et la femme leur échappent. (E, p. 41)

Voici donc à quelle aliénation fondamentale – celle de l'être *sexué* – l'obsession de l'esclavage de Pierre Guyotat et son imaginaire peuplé de figures impensables ressortiraient au final. L'écrivain l'avait déjà identifié selon cette belle formule : ce qui le fascine et ce qu'il veut interroger, c'est « l'homme en ses *besoins*, donc en son renouvellement perpétuel, donc en sa folie d'annexion permanente et radieuse » (Li, p. 22).

Le combat s'adresse au modèle de la binarité et de la complémentarité des sexes et des désirs sexuels tel qu'il dicte la vocation des sujets à la « tâche » sexuelle de la préservation de l'espèce tout en consacrant leur illusoire unité. Résonnent, dans cette idée de la « fatalité sexuelle », les propos que Michel Foucault tenait sur *Éden, Éden, Éden* concernant l'impossible assujettissement de la sexualité à l'individu que la fiction révélait. L'individu, écrivait-il, « n'est, en fin de compte, qu'une forme pâle qui surgit pour quelques instants d'une grande souche obstinée, répétitive » (dans Li, p. 161). Sigmund Freud lui-même n'avait pas envisagé le sort du sujet humain autrement : l'illusion que la sexualité est à son service

(qu'elle est « l'une de ses fins » dans une existence où il veut être « lui-même sa propre fin ») peut certes nous cacher que l'individu est un être assujetti, « maillon d'une chaîne » qui lui arrache son travail sexuel : « il est », écrit Freud, « un simple appendice de son plasma germinatif, à la disposition duquel il met ses forces en échange d'une prime de plaisir » (1969 [1914], p. 85-86).

Chez Pierre Guyotat, tout se passe comme si la vocation poétique et l'écriture défigurée constituaient, au même titre que son orientation sexuelle double (2009, p. 10) ou que la virginité qu'il a longtemps préservée (*V*, p. 60-62; Brun, 2005, p. 258), le refus le plus radical de ce sort qui concerne l'être humain en tant qu'être *sexué*, c'est-à-dire ici assujetti à l'activité procréatrice. Dans la sexualité selon Guyotat, ce n'est plus l'individu qui se reproduit dans sa descendance. De la même manière, les figures de « putains » de *Progénitures* sont affranchies de tout déterminisme biologique, les filiations étant redéfinies par des rituels et des accouplements qui les réinventent. Une « souche obstinée, répétitive » s'annexe leur corps (matières et travail) en laissant leur parole *libre*, c'est-à-dire libre de ne pas répéter l'ordre de la filiation.

La seule identification que l'on soit en droit de reconnaître entre l'écrivain et ses figures prostitutionnelles tient d'ailleurs à ce rêve d'une sortie du symbolique frayée à même le langage, le transcendant dans une « musique » qui incarne le « paradis perdu » de la désobjectivation. L'activité poétique a donc valeur de révolte absolue en ce qu'elle attaque cela même que la « sexualité » sert à réitérer et réinstaurer : sa fonction restauratrice<sup>120</sup>. C'est précisément elle qui doit être « évacuée » dans ce mouvement de sublimation à laquelle la production symbolique ressortit (déplacer la satisfaction d'une pulsion sexuelle sur un objet qui ne l'est pas). Le statut ambivalent de l'œuvre en tant que production capable d'accomplir la pérennité du moi – c'est-à-dire irréductiblement soumise à la « force terrifiante du moi » qui ne veut pas disparaître (*E*, p. 91) – montre bien que c'est précisément cette fonction qui doit être refusée.

<sup>120</sup> Voir Bersani, 1990; Freud, 1949, p. 146, 170, 183; Freud 1969, p. 96; Green, 2007, p. 285-314.



La révolte guyotienne fonctionne en renversant l'« obligation à la sexualité » et le *travail* qu'elle implique en obligation à écrire, à « moduler » du verbe. « [C]'est le sexe qui [...] fait créer » (*E*, p. 46), écrit Pierre Guyotat. Mais que l'inépuisable force de la pulsion de vie soumette sans fin le sujet sexué et son corps, le condamne à la reproduction et à la vie, c'est ce que l'artiste réussit, au prix d'une vocation poétique et d'un engagement biographique radicaux, à déjouer dans cette logique de la *confiscation*. Alors la création poétique nécessite un rejet absolu de l'activité sexuelle reproductrice et une certaine discipline<sup>121</sup> qui dotent son travail d'une valeur corollairement euphorique et dysphorique. D'une part, en effet, la vocation poétique préserve l'image de la *mère vierge*<sup>122</sup> et proche du divin. En regard de cet idéal, l'écriture participe d'une inscription, dans la langue « sacrée » de la mère (*Af*, p. 39), de l'écrivain comme « perpétueur [...] de la mythique virginité de [sa] mère » (lettre citée dans Brun, 2005, p. 268, n. 31). D'autre part, le faire-œuvre apparaît être lui-même une peine, un fardeau, une *fatalité* engageant le sujet créateur dans un combat où toute victoire est provisoire, toute lutte à recommencer.

En 1973, Pierre Guyotat parlait par exemple d'une « condamnation », mais il pensait éventuellement y échapper : « J'ai toujours dit que l'écriture était importante mais qu'avant tout j'avais un corps, une pensée que je voulais utiliser à d'autres fins; que je ne voulais pas me limiter à cela, bien que peut-être j'y sois condamné et ce serait vraiment une condamnation » (*V*, p. 63). Dans *Explications*, son aveu est plus déchirant :

Il y a aussi cette espèce de fatigue à procréer qui est sensible, que je ressens d'une façon très tendre, avec beaucoup de sollicitude pour ceux qui y sont assujettis... d'autant que moi, d'une certaine façon, plus personnellement, si je puis me permettre, c'est ce que je voudrais, c'est ce que j'ai toujours voulu, pas du tout faire ce que je fais, loin de là.

Mon rêve, c'est d'être un père de famille. (*E*, p. 42-43)

<sup>121</sup> Depuis des décennies, l'écrivain paraît être constant en ce qui concerne cette condition de possibilité : l'abstinence sexuelle, qui a pris le relais de la sexualité autoérotique. Quand Marianne Alphant l'interroge sur « les conditions sexuelles de la création » de *Progénitures*, Pierre Guyotat répond qu'elle a impliqué « pendant des années, une abstinence, une chasteté totales », et il insiste : « je dis, totales » (*E*, p. 46-47). Il le confirme dans un entretien pour *Libération* (2005c). *Bond en avant*, en 1972 et 1973, avait aussi eu comme fonction de tenir lieu de vie sexuelle ou d'en ajourner la réalisation (voir *V*, p. 50, 57-58, 60-62).

<sup>122</sup> Sur le poids du dogme théologique de la virginité de la mère, voir *Af*, p. 125, 180, 195-196, 266.

La procréation est-elle désirée ou honnie? Si la création en diffère l'avènement, est-ce une chance ou une tragédie? Est-ce la « souche obstinée, répétitive » du sexe ou la marâtre dans la langue qui aliène le créateur? Une fatigue parle de l'autre, une exigence en cache une autre.

L'aliénation poétique, la douce et sublime douleur qui vaut à l'artiste d'être pensé en *saint* par Pierre Guyotat, mérite peut-être d'être considérée à la lumière d'un conflit plus obscur. Car au final, l'impératif à « continuer l'œuvre interrompue » des « Anciens, [de] ceux qui ont précédé dans tous les domaines de l'art » (1985a, p. 35), l'obligation à poursuivre le travail créateur, à « perfectionner la machine » (*E*, p. 48) et à obéir à cette « marâtre permanente » qui exige d'être révélée à l'existence (*E*, p. 48) constituent le fardeau d'élection pour un artiste comme Pierre Guyotat. Si précisément il mobilise lui-même les figures du martyr et du sacrifice, c'est certainement qu'il faut encore prêter l'oreille au paratexte pour dégager le murmure, comme en échos, de ces bien muettes pulsions de mort dans des scènes d'extase et de sortie de soi où la révolte contre le caractère inéluctable des différences (œdipiennes par définition : sexes, générations, espèces) s'expriment d'une manière bien singulière, en deçà du moins de toute revendication d'identité sexuelle particulière.

### 3. Je comme un Autre

#### 3.1 L'empathie

Le parallèle entre les figures de l'écrivain et du supplicié est convoqué dans l'ensemble du paratexte, modulé selon les vocabulaires d'époque, et peut être synthétisé par cette formulation : « La grande dualité chez moi s'opère entre l'artiste et le saint » (2010b, 11<sup>e</sup> réponse). Tâchons donc d'en relever quelques développements.

Dans *Formation*, Pierre Guyotat retrace l'apparition et les premières manifestations d'une « soif de martyr » longtemps tenue secrète (p. 174) et faisant contrepoint à l'« obsession de l'esclavage » (p. 186). L'importance des figures chrétiennes est relevée, de

même que des suppliciés de la famille : Hubert, le frère de sa mère, fait prisonnier pendant l'Occupation, déporté et mort dans les camps; Suzanne, sœur de son père, y sera retrouvée vivante à la Libération; les autres frères de sa mère, aux côtés de qui Hubert comme Suzanne s'était engagés dans la Résistance, n'y seront pas amenés mais en témoigneront (p. 13 56-57, 60, 68).

Dans *Arrière-fond*, Pierre Guyotat se souvient de son désir fondamental de « vouer » toutes ses forces vitales à « [la] poésie, [la] Sainteté, [le] service aux autres, [l']égalité » (p. 279).

Dans *Explications* finalement, l'écrivain raconte :

J'ai vécu aussi toute mon enfance dans ce désir du sacrifice, du martyr, du don de soi en tant que corps, de la disparition peut-être déjà, mais après un acte d'une énorme générosité, d'une énorme foi; désir du corps partagé par tous, don de vie – qu'on ne ressent pas, bien sûr, enfant, telle qu'on la ressentira plus tard, adulte, une vie à laquelle on ne s'est pas encore attaché –, pour racheter le crime. (p. 141)

Un tel désir déterminerait la volonté de « soigner par le toucher » du langage, que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer. Mais en regard de l'attraction de ces images du martyr et du saint, nous faisons le pari que pour en saisir les enjeux, il ne faut pas hésiter à trahir ce qui nous appert être un message frontalement imposé par le paratexte. Aussi déplaçons-nous notre attention de ce thème grandiose à une figure mineure de ce don de soi, qui apparaît pourtant avec plus d'insistance dans l'ensemble des écrits publiés autour des fictions de Pierre Guyotat : l'*empathie*.

Une plainte résonne avec celles qui a déjà fait l'objet de notre étude. Elle concerne ce qui constitue à la fois une peine et une chance, et elle motive, encore une fois, la recherche poétique et le désir de continuer : le désespoir de n'être que soi, la déréliction de celui qui sait ne pas pouvoir être l'autre, ne pas pouvoir « tout vivre » (2001b, p. 20). Par exemple, l'écrivain commente ainsi le souvenir d'une rencontre avec un psychiatre, lors de sa convalescence au début 1982 :

On ne pourrait me guérir que de ne plus écrire, mais je ne me plains jamais du reste. Toute ma joie de vivre se tient dans cette tension et ce va-et-vient, ce jeu intérieur entre un mal que je sais depuis l'enfance être celui de tous les humains à la fois, à savoir n'être

que cela, humain dans un monde minéral, végétal, animal, divin, et une guérison dont personne ne voudrait, qui me priverait, en cas de réussite, de tout courage, de tout désir, de tout plaisir d'aller toujours au-delà, en avant – et dont par intérêt bien compris depuis longtemps, je ne veux pas. (C, p. 105-106)

On reconnaît ici, exprimée avec clarté, la dynamique de la double contrainte qui ne doit pas être résolue, du sursis à préserver pour la satisfaction de l'un ou de l'autre des désirs opposés afin que demeure le « désir, [le] plaisir d'aller toujours au-delà, en avant ». La déclaration nous amène aussi ailleurs. Car ici la « force terrifiante du Moi » est résistance à l'illimitation : c'est elle qui condamne l'être dans l'inadéquation à l'infini, qui s'oppose à la disparition souhaitée dans l'Autre, mais également dans le non-humain, dans l'*inorganique* dont le réel, dans son inertie, est composé.

Chez Pierre Guyotat, la création poétique n'a de valeur qu'en regard d'une « empathie aussi universelle que possible » (2001b, p. 10). Il s'agit d'une « empathie universelle qui [l]'occupe depuis l'enfance » (2001c, p. 63), c'est-à-dire encore d'une « empathie qui [le] gouverne, et contre laquelle [il] oppose avec peine, depuis l'enfance, [sa] raison » (C, p. 200). En tant que force motrice qui « fait avancer [l'écrivain] dans [sa] langue et dans [sa] connaissance du monde », elle est inféodée à une volonté de « dépouillement devant la richesse des autres » (C, p. 10). Elle détermine, du coup, la souffrance singulière de l'artiste, qui sait « [être] obligé de passer par le moi hélas, unique mais hérité, pour ressentir, pour penser, pour aimer, pour tout » (2001b, p. 11-12).

La recherche, par Pierre Guyotat, de son effacement comme créateur à la faveur des figures qu'il crée, figures « plus réelles que [lui] » (C, p. 9<sup>123</sup>), témoigne dans une certaine mesure de ce désir, qui est à la fois d'invention et de rencontre, de partage et d'appropriation. Car la création poétique permet de faire de la pensée et du langage ce territoire imaginaire où l'Autre peut être « trouvé-crée ». Cette longue confidence à Jacques Henric, énoncée après qu'il lui a fait remarquer combien est prégnante, dans ses fictions (ici plus précisément *Wanted Female II*, qui deviendra on le sait *Progénitures*), « cette sensibilité extrême à la misère, à la faim et aux guerres d'oppression », montre comment euphorie et désespoir se nouent au lieu même où « je » parle, touche et éprouve son prochain pour mieux disparaître :

<sup>123</sup> Voir aussi C, p. 77, 90; Af, p. 280; 2001b, p. 12; Brun, 2005a, p. 444.

Tu le sais, il ne se passe pas de journée – et dans certaines périodes, c'est plusieurs fois par jour – et de nuit où je ne pense très fortement (à) ce que fait au même moment tel humain en peine non connu de moi, ou telle masse humaine en détresse, soit proche de moi, soit dans le fuseau horaire le plus éloigné du mien. Dans certaines périodes de grande effervescence, avant 81, cette empathie s'est souvent accrue jusqu'à l'hallucination. C'est dire qu'un artiste n'est jamais en paix là où il est avec ce qu'il est, qu'il lui faut même arracher son droit de créer à son devoir humain, c'est-à-dire à sa conscience active. Il n'empêche que, descendu dans les rues, à suivre une belle croupe ou un tendre tour d'oreille, jusqu'à ce que non seulement les formes mais l'émanation « existentielle » en soient bien comprises et bien retenues, tous tourments disparaissent à cette émotion, et déjà ces formes et cette âme imaginée sont esquissées mélodiquement en versets. Quand on peut attraper, c'est encore mieux. (1992, p. 99)

Dans la mythologie de l'auteur, le mouvement empathique est le trésor de l'enfant ou l'utopique destin du sujet créateur. L'enfant représente alors une subjectivité encore baignée dans un sentiment d'« infinitude » (C, p. 126, 155) qui fait vaciller les frontières du moi et permet une expérience de fusion à l'autre et au monde. Il est en proie à une « envie incessante [...] d'être *les autres* » (E, p. 141) qui peut toujours tourner à la détresse parce qu'il sent bien qu'elle n'est déjà plus possible. Cette conscience tragique inviolable est nécessaire à la création poétique. Peut-être est-elle même la véritable origine de la « forme marâtre » :

Mais, de plus en plus, je pense que, dès l'enfance, dans l'esprit et le cœur de tout artiste, auteur ou autre, le drame privé, le drame spirituel, le drame politique préexistent avec plus ou moins d'acuité à tout réel ou vécu violent ultérieur, et tenaillent déjà le petit corps, l'isolent – cette séparation d'avec les « autres » est déjà un drame, une souffrance [...] (2003f, p. 55).

En faisant référence à la figure de l'enfant, Guyotat réfute toute vision d'un art narcissique ou mégalomane. Celle-ci lui paraît indissociable d'un individualisme et d'un idéalisme qu'il n'hésite pas à taxer de bourgeois à l'époque de *Littérature interdite*. Dans les *Carnets de bord* en date du 18 décembre 1968, on lit aussi ces lignes :

Déjà, tout enfant, sentiment de la différence et de la lutte des classes : inégalité (parce que très sensuel, corps), plus que l'injustice (esprit, morale). / De même, ma haine du secret, du mystère me pousse à refuser les discussions littéraires qui portent sur la composition, et non pas sur l'écriture (prétendument considérée comme appartenant au secret du créateur). / Bruckberger, à *Europe N° 1* : « *Prêtres, artistes sont trop occupés de leur création spirituelle pour pouvoir aussi aimer et autre chose que leur art.* » / Selon lui, la création cérébrale donc est la plus forte et la plus prenante des fonctions professionnelles, et contient tout l'amour. Multiplier et agrandir le thème Wazzag-fill rasée (en bref, cette perpétuelle hésitation au bord du monde féminin). (Cb, p. 505)



La création poétique serait-elle une manière de prolonger cet amour infini au-delà même des limites imposées dans la sexualité œdipienne<sup>124</sup>? La différence sexuelle vient en effet prolonger ce sentiment d'une perte primordiale de l'autre (ou du pouvoir d'être l'autre), ce qu'une scène décrite dans *Coma* illustre avec force : de passage dans l'arrière-boutique d'une boulangerie, où avec émotion la famille réunie témoigne à leurs visiteurs de son histoire douloureuse, Guyotat enfant souffre d'un désespoir qui dépasse le seul désir de soulager ses hôtes de leur tristesse : « Que ne suis-je l'enfant, la fillette plutôt pour plus sûrement, dans l'autre sexe, y perdre mon moi [...]! » (C, p. 99-100).

Si l'adulte doit faire le deuil des promesses de l'infantile, l'écrivain n'abdique donc pas devant la sentence du réel : « Je ne suis bien que lorsque je ne suis que ce qui est nécessaire pour être l'autre », confie Pierre Guyotat devenu écrivain (C, p. 59). De l'enfant à l'écrivain, ce sont donc les pouvoirs de l'infantile qui sont sollicités. Lieu du déchaînement et de la férocité des pulsions selon Freud (1987), l'infantile demeure pour Guyotat le domaine de « cette édification intérieure, et [...] cette destruction, cet anéantissement intérieurs permanents » (2001c, p. 63) dont relève la perte du sujet dans le mouvement empathique vers l'autre. Il correspond en l'occurrence non pas tant à un âge achevé et perdu, mais à l'univers

<sup>124</sup> La longue citation précédemment citée de l'entretien de 1992 avec Jacques Henric suit une réponse troublante de Pierre Guyotat concernant sa « tendresse infinie pour ces peuples bafoués », son « goût de toute violence (rackets, terreur économique, pédotourisme en Thaïlande, etc.) » et son « dégoût égal de la sottise et de la brutalité familiales » (p. 99). Il indique que cette « empathie-dés empathie » est à l'origine de toutes ses fictions, lesquelles sont alors définies comme des « mise[s] en tableaux, en voix voluptueuses, des effets de la déculturation coloniale et de la dépossession du corps » (p. 99). Pierre Guyotat insiste alors sur une figure d'enfant développée dans *Bivouac* : « cette image de l'enfant (et il continuerait, adolescent, adulte) qui serait plus utile au monde, et plus heureux en lui-même, à donner avec son cul et son verbe, un peu de plaisir, de rire et de tendresse aux hommes, qu'à vivre et grandir, captif, sans cul et sans verbe, d'une vie sans destin. Le tout, depuis que j'ai mis un pied dans la mort et que je lis plus d'histoire, moderne et ancienne, reposant sur une sorte d'indifférence croissante à la destinée actuelle ou future d'une espèce et d'une planète manifestement usagées » (p. 99). La volonté de subvertir les tabous fondateurs de la civilisation n'a jamais été aussi claire. Dans tous les cas, elle suppose ici une contrefaçon de l'infantile, dont la sexualité propre (voir Freud, 1987) est confondue avec l'avatar édénique d'une sexualité adulte, physiologiquement et psychiquement mature, mais absolument intouchée par le refoulement et l'interdit censé présider à cette maturation. Nous devons donc admettre que malgré toutes les réflexions ontologiques et éthiques portées par Pierre Guyotat ou ses lecteurs critiques les plus informés, son œuvre apparaît parfois – comme ici – abjecte et inexcusable. Cela étant dit, si l'on veut approfondir cette question de « l'Histoire comme alternance d'asservissement et de délivrance » (F, p. 45), une Histoire abominable que l'œuvre d'imagination vient prolonger « jusqu'à la vision et la prophétie » (Brun, 2005a, p. 437), on consultera ces autres textes de Guyotat : E, p. 77; *Llf*, p. 229-suiv; 2005e.

des possibles pré-œdipiens, l'utopie d'une subjectivité qui ne connaît que le « spectre du désir [...] élargi » et se prémunit contre « l'installation, [le] fixe, [le] limité » (E, p. 136) hérités de l'acculturation de l'enfant. Ce dernier et l'écrivain ont en commun « une *pensée* précise » dont « l'effet » peut être « dangereux, dramatique » en ce sens qu'elle met son auteur en marge de la société humaine « ordinaire vivable » : c'est « le *refus de la limite* », reliée expressément par Guyotat à la non fixation des pulsions sexuelles dans une « double sexualité » (E, p. 136-137).

Infantile ou poétique, ce refus concerne plus fondamentalement la finitude du moi, cette vérité des limites du corps que la rencontre spéculaire est venue révéler : mon corps différencié de celui de l'Autre, d'un sexe déterminé, et qui m'assigne une place dans l'ordre des règnes et des générations. En ce sens, l'œuvre guyotienne constitue une quête (qui fantasmatiquement prend le visage de *retrouvailles*), à travers la pensée et le langage<sup>125</sup>, de cet espace d'indifférenciation et de toute-puissance narcissique qui serait le propre de l'expérience de l'*infans* – espace toujours hanté par l'Autre, dont l'*infans* dans le narcissisme primaire ne peut concevoir la différence, mais qu'il finira par reconnaître comme désir tout-puissant qui appelle à son annexion. Car il est bien question, ici, des premiers visages que prennent l'amour pour le sujet humain : prendre en soi et rejeter, aimer et haïr sont articulés à la problématique des limites et des différenciations, celles du corps et celles du « moi » à venir, mais aussi à la découverte de l'objet, enjeu d'une créativité et d'une destructivité primaires.

### 3.2 Devenir l'inhumain

*Explications* tout comme les récits autobiographiques (*Coma* et *Arrière-fond* en particulier) sont traversés par ce leitmotiv de la quête, par l'enfant et l'adolescent qu'était

<sup>125</sup> Il n'y a pas, chez Pierre Guyotat, d'illusion quant à l'impossibilité pour le sujet parlant de se placer hors langage, hors symbolique. Ainsi, l'empathie est affaire de « logique » (E, p. 79, 141-142), comme le faire poétique (E, p. 169; Af, p. 207). Nous verrons du reste, dans le prochain chapitre, que ce rêve d'un langage de la plénitude indifférenciée, de la pure présence du monde, fait l'objet d'une quête paradoxale où l'impuissance partielle du langage poétique est toujours en jeu.

Guyotat, d'une expérience psychique de la dissolution dans l'autre ou dans le monde, quête à laquelle la littérature vient par la suite fournir les moyens et les modèles. Nous en livrons, en vrac, quelques évocations. Dans leur accumulation elles cernent les paramètres d'une tension entre accablement et ravissement qui vient précisément définir le sujet comme être exceptionnel et artiste en devenir, destiné à une vocation singulière :

J'ai toujours eu et j'ai toujours cette pulsion de me mettre dans la peau, dans le cœur, dans l'esprit, dans les jambes de celui ou de celle *qui n'a pas ce que j'ai*. Ou qui a ce que je n'ai pas. (E, p. 76)

J'ai dit plus haut que j'avais ce bonheur et ce malheur depuis toujours, de vivre beaucoup à l'intérieur des autres; pratiquement, je ne vis presque que comme ça. (E, p. 77)

Je l'ai dit plus haut : je vis à travers les autres, à travers la souffrance que je leur suppose; il est pour moi impensable, il serait illogique que des cœurs si proches, des esprits si proches dans la distance ne soient pas reliés les uns aux autres. (E, p. 88)

[...] cette envie incessante, enfant, d'être *les autres* [...] (E, p. 141)

[...] ainsi que je le fais depuis l'enfance et la lecture : être, quels que soient son âge et sa condition et son temps, l'autre, sa pensée, son cœur, cette main qui ont failli! (Af, p. 144)  
Livré en permanence à la vie, aux autres – mais les autres c'est moi, tellement je suis chacun d'eux – [...] (Af, p. 151)

Que faire de plus, de plus pur encore? Toujours cette douleur, en moi, de la séparation de l'espèce en groupes, en individus? Comment accepter, puisqu'il convient de l'accepter, que le sort de l'autre ne nous occupe pas tout entier, que l'autre ne vive pas tout entier en nous et nous en lui? Ce qui dans la morale ordinaire est prescrit comme une maîtrise de soi, équilibre du cœur et de la raison, partage équitable des émotions, usage modéré de la volonté, je ne peux m'y faire, de foi et de raison : nous devons vivre dans la passion, l'élan, et la solidarité continue et illimitée [...] (Af, p. 168)

Je travaille déjà, dans un champ de blé, dans l'océan, dans le jardin, à rassembler, autour d'un moi qui se dissout dans la beauté, toutes les raisons que j'ai et peux rechercher encore de vivre le bonheur un instant [...] (Af, p. 176)

[...] je sais [...] que ce désir, que je crois et me désole d'être du corps de l'autre, un désir infime, c'est le désir de créer [...] (Af, p. 209)

Débarrassé de la dépression, je peux enfin regarder le monde en oubliant mon moi. (C, p. 47)

Je ne suis bien que lorsque je ne suis que ce qui est nécessaire pour être l'autre. [...] L'autre, quel qu'il soit, devient mon seul souci. (C, p. 59)

Pour moi le théâtre idéal serait, est quelquefois déjà, que le créateur disparaisse au profit de sa créature, que les créatures parlent, se répondent hors de son contrôle. Quand je pense à une telle scène, j'entends la plus belle langue du désir. (C, p. 77)

Tant de vies individuelles, collectives, dont je suis exclu, moi qui depuis l'enfance ne peux me faire à ce fait qu'on ne peut dans le temps d'une vie humaine embrasser chacune des milliards et millions de vies humaines en cours, en cours de naissance, qui ne peut voir une fenêtre allumée sans éprouver le regret, la rage de n'être pas l'un ou l'une de ceux qui y vivent – et y lampent la soupe. À quoi s'ajoutent les milliards de milliards de milliards de vies dites animales, à vivre, à périr, à « naître », alors... (C, p. 96)

[Dans l'arrière-boutique d'une boulangerie, où une famille les accueille.] Que ne suis-je l'enfant, la fillette plutôt pour plus sûrement, dans l'autre sexe, y perdre mon moi, qui, en arrière-boutique, chantonne à la table sa leçon! (C, p. 99-100)

Je fais effort pour replacer le peu qui me reste de courant intérieur dans le courant d'ensemble de la collectivité humaine : je désire même que ce frêle courant y soit emporté. (C, p. 114)

[Nomadiser] c'est aussi y oublier de plus en plus son moi, l'ennemi véritable mais hélas encore – et pour combien de temps – le support de la création. (C, p. 133)

Servir, servir l'autre, les autres, pouvoir sortir de ce tourment de l'art (fixe) pour à nouveau servir [...]. (C, p. 191)

On voit qu'ici, l'empathie ne correspond pas au phénomène d'une identification venant enrichir le narcissisme d'une expérience située dans le domaine du possible, de l'humain ou du vivant. Il ne s'agit pas, pour le sujet empathique, de vivre imaginativement ce qu'il ne connaît pas directement, ou de reconnaître en lui la possibilité d'une telle expérience<sup>126</sup>. L'empathie chez Pierre Guyotat est épreuve d'une perte et d'une disparition. Elle est une révolte contre la limitation du moi autant qu'abdication devant ce qui la dépasse et la nie, c'est-à-dire devant l'« illimité du pré-humain », selon l'expression de Evelyne Grossman (2008, p. 17). La scène suivante illustre bien à quelle glorieuse déchéance du moi l'empathique aspire :

<sup>126</sup> C'est en ces termes que Pierre Fédida élabore la question de l'empathie et de sa prévalence chez l'enfant. Fédida commente alors un texte de Freud concernant le processus d'identification en jeu dans l'expérience théâtrale et ses conditions (« Personnages psychopathiques à la scène », dans *Résultats, idées, problèmes I*). Il explique que dans l'empathie, il s'agit d'imaginer le possible, c'est-à-dire ce qui nous concerne et que nous pouvons « comprendre », parce que précisément « on peut penser que cela appartient à la potentialité du vivant » (2007, p. 32-33). Ailleurs, l'empathie désigne aussi « l'illusion que nous avons vécu ce que [l'autre] a vécu » (p. 26). C'est contre cette logique, précisément, que Pierre Fédida élabore la notion de *déshumain*.

Jadis, enfant, lorsque l'Été résonne et sent et palpite de partout, mon corps en même temps que mon moi commence de s'y circonscrire et donc de le former : le « bonheur » de vivre, d'éprouver, de prévoir déjà, le démembrer, tout de ce corps éclate, les neurones vont vers ce qui les sollicite, les zones de sensation se détachent presque en blocs qui se posent aux quatre coins du paysage, aux quatre coins de la Création.

Ou bien, c'est la fusion avec le monde, ma disparition dans tout ce qui me touche, que je vois, et dans tout ce que je ne vois pas encore. Sans doute ne puis-je alors supporter de n'être qu'un seul moi, devant tous ces autres moi et d'être immobile malgré l'effervescence de mes sens, d'être immobile dans cet espace où l'on saute, s'élance, s'envole...

Plutôt mourir (comme peut « mourir » un enfant) que de ne pas être multiple, voire multiple jusqu'à l'infini.

Quelle douleur aussi de ne pouvoir se partager, être soi, partagé, comme un festin par tout ce qu'on désire manger, par toutes les sensations, par tous les êtres : cette dépouille déchiquetée de petit animal par terre c'est moi... si ce pouvait être moi! (C, p. 223)

Dans cette scène, les limites du corps elles-mêmes vacillent et sont dépassées au gré de sensations qui l'annexent à l'environnement, dans une exaltation en appelant à une forme de jouissance extatique; la densité des sensations vient dessiner les contours d'un corps que l'adolescent fantasme encore comme s'offrant à l'incorporation par l'autre. Mais on relèvera que sont exprimés, inséparables, à la fois le « bonheur » d'une victoire, éphémère et précieuse, et la « douleur » d'un regret passionné; la jouissance d'une sortie hors de soi, d'une dissolution dans l'autre, et le désespoir de ne pouvoir recouvrer à l'illimitation archaïque. Tout se passe comme si précisément « édification » et « destruction » n'en finissaient pas de se rencontrer, puisque dans l'instant mythique de l'origine ou de l'apparition même du sujet, ce dernier paraît s'autoengendrer dans le geste où il se met « hors soi »<sup>127</sup>.

Mais au final quelque chose de ce *moi* si lourd à porter persiste, ne serait-ce que pour désirer encore sa disparition. Voici donc Pierre Guyotat qui ne renonce pas : « plutôt mourir » que de renoncer à s'offrir en « festin » au désir de l'autre. Cette mort alternative, jouissive, cette mort d'enfant qui est aussi un devenir-dépouille qui comble le désir et le fait taire, désigne un bien angoissant destin pour le sujet empathique. Il vise bien davantage qu'un état de quiescence psychique dans l'épuisement des sensations. Ultimement, l'abolition même la possibilité de la vie psychique, de l'affect comme du désir l'attend. Elle est représentée par la

<sup>127</sup> En ce qui concerne les rapports structurants du Moi avec le corps et ses limites, et plus particulièrement le commentaire d'une scène similaire d'extase adolescente, voir Assoun, 2006, p. 24-suiv.



dissolution du moi dans l'inanimé et le « non sensible », dans le minéral indifféremment du végétal, comme il en était question dans la première citation de cette section.

Si l'empathie implique une tension indéfiniment jouée entre édification et destruction de la subjectivité, entre ressaisissement et dessaisissement, c'est qu'en creux, au fil des répétitions de ce drame de la *frontière* – le vain combat contre ce qui atteste de la distance entre les êtres et les choses et donc de la fatalité du manque, du désir inassouvi –, apparaît le rêve d'une neutralisation du monde comme ensemble de stimuli venant « dérang[er] un sommeil antérieur, un avant inintelligible pour notre pensée et dans lequel tout était silence » (Aulagnier, 1981, p. 51). Tant que le sujet poétique engendre dans le langage, tant que dans sa création il invite Éros à poursuivre son travail de liaison, la véritable « utopie » de l'abolition du sujet sera différée dans son terrible accomplissement :

Si ce n'est que j'aie à mener mes figures à leur terme provisoire, et à continuer d'aimer ce qui dans le monde n'est pas aimé, je ne désirerais alors que me réduire en pot, sans terre ni fleurs, en lame de bêche : enfant déjà, je fixe les objets inanimés, « non sensibles », et j'envie leur état : pierres, pièces de moteur, mots même, abstraits, de philosophie surtout. (C, p. 89)

Le sacrifice dont l'écriture doit être le simulacre, comme l'avance Philippe Forest, concerne une telle immolation dans l'inorganique et « les objets inanimés, "non sensibles" ». Le terme de « matérialité » que l'écrivain utilisait déjà dans la décennie 1970 laisse maintenant mieux voir quelle forme élémentaire de l'existant il devait désigner. Sur les traces d'Evelyn Grossman, nous pouvons rapporter cette figure de l'inorganique, par exemple, au « *il y a* » de Lévinas, c'est-à-dire à cet « illimité du pré-humain » auquel les écrivains-penseurs de la défiguration se mesurent pour mieux affronter, dans un même geste, la limitation de l'être (2008, p. 15-16). Entre ces deux sources d'angoisse, écrit-elle, il en va d'un « [i]nsupportable va-et-vient dont on ne s'extrait que par un coup de force qui frôle le coup de folie (ou de génie) : par *l'au-delà de l'être*, cette "dé-claustration" de soi qu'il [Lévinas] décrira alors comme "arrachement-à-soi-pour-un-autre" » (p. 17).

L'écriture guyotienne renoue avec cette tentation de l'extase et de la sortie de soi, dont nous avons reconnu la forme dans l'idée de l'*empathie*. Mais que se passe-t-il quand l'existant vaut l'autre devant soi, quand entre « ce qui dans le monde n'est pas aimé » (C,

p. 89) et les objets sans visage il y a équivalence – quand la vie ne diffère pas l'« envie » pour l'inorganique (C, p. 89)?

Dans l'empathie désanthropomorphisante, les objets eux-mêmes peuvent finir par incarner des figures ostracisées, rejetées « hors vie » et appelant au secours de l'enfant venant les « réanimer » de sa propre parole (C, p. 209-211; aussi 90). L'effort est toujours vain. Il donne lieu à des « crises, régulières » métaphysiques et dépressive puisque, inévitablement, il débouche sur la découverte de cette secrète vérité de la chose, qui concerne la proximité entre l'existant et l'inexistant dans l'ordre du « mouvement furieux », écrasant comme un « rouleau de l'origine », de la « vie » :

[La chose] est précédée d'une telle quantité de transformations dans le temps, chaque chose étant un instant du temps, qu'elle n'existe presque plus. Comment vivre alors en voyant des choses qui n'existent pas, en entendant des sons qui n'existent pas, en touchant des objets qui n'existent pas...

C'est à chaque fois une sorte de mouvement furieux, de rouleau de l'origine qu'il faut ravalier pour pouvoir vivre. (C, p. 211)

La figure du *ravalement* – mettre en soi, dans sa gorge – s'impose ici comme condition à la préservation de la vie *et de la parole*. Nous la retrouvons ailleurs :

Hors de la création, le système [de l'empathie] est en folie. Vous avez des empathies qui se mettent en place, qui se croisent... Vous êtes tout le monde, vous *devenez l'objet* – le plus trivial même, un pot – qui est en face de vous, et qui vous apparaît alors dans sa *solitude* presque poignante. Quand vous ne faites pas rentrer ce flux – c'est un flux permanent – dans les « gorges » de la création, vous êtes submergés. Cela vous écrase, vous réduit. (2001b, p. 12)

Continuer de parler, continuer de transformer le « mouvement furieux » en verbe, exige que l'écrivain choisisse le lien après la rupture, qu'il tâche de construire « un lien vivant entre l'archaïque et les formes de l'identité, une oscillation, un va-et-vient, un incessant ressac » (Grossman, 2004, p. 48, 49). La poésie est une forme de résistance contre ce désir mortifère, désir de retour à l'origine et au « rien » : « rien », donc ce qui n'existe pas, mais aussi le « rien » que « moi » est (*Li*, p. 15). Mais y résistant, elle le conserve, le nourrit. Ainsi, les « crises » où la conscience du *rien* vient à Pierre Guyotat « apparaissent comme des phases de bonheur inaccessibles » à celui qui, dans la dépression, n'arrive plus à écrire, surtout pas l'horrible mot « *je* » (C, p. 212).

De quel bonheur s'agit-il? Quelle complétude est ici nommée? Quelle jouissance apporte le « chant » capable de rejoindre ce qui s'oppose plus à la pérennité du *moi* que ne le peuvent l'empathie et sa tension sacrificielle? Et quel sort cette parole fait-elle à celui qui l'engendre et qui s'y perpétue?

### 3.3 Disparitions

Ne pas pouvoir s'abolir dans l'autre, ne pas pouvoir s'abolir comme sujet dans sa langue : c'est certes bien de ce désespoir-là que nous parle l'écriture défigurée de Pierre Guyotat. En vérité, la création poétique soumet le sujet créateur à une expérience des limites. Il lui faut se tenir au plus près du « désir-terreur d'être aspiré, de ne faire qu'un [avec l'autre] » (McDougall, 1982, p. 40). La disparition ou la mort psychique menace. C'est à ce prix que la vocation poétique peut répondre à la blessure narcissique fondamentale dont relève la castration primaire telle que la psychanalyste Joyce McDougall la définit (1978, p. 64-67; 1982, p. 40-41).

En effet, l'écriture apparaît ici fonctionner à la fois comme solution inédite et réparation à l'ensemble des premiers processus d'individuation et de séparation dont relève la castration primaire, condition de possibilité de l'apparition du Je selon McDougall. En ce sens, la vocation poétique scelle ici une alliance, précaire et risquée, entre Eros et Thanatos. La ténacité de ce « désir-terreur » (1982, p. 40) témoigne en effet de l'intrication vitale, et toujours à recommencer, des pulsions de vie et de mort; la castration primaire se conquiert contre la résistance de la psyché à « accepter qu'il lui soit à tout jamais impossible de traverser cette frontière qui le sépare de l'autre » (1982, p. 41), mais elle subsiste aussi dans un fantasme qui détermine la valeur d'expériences participant du champ de la normalité comme de la pathologie : la quête d'« une psyché pour deux, un sexe pour deux, une vie pour deux » désigne aussi la crainte d'une disparition mortifère dans un « désir de non-désir » (1986, p. 10, 13). Pour le dire autrement, le sujet doit se prémunir contre la « haine radicale » dont Piera Aulagnier parle, ce désir de néantisation et ce danger de désinvestissement radical de la réalité dont il doit incessamment se défendre pour vivre et désirer dès lors qu'il se



reconnaît différencié et, de là, « comme capacité de souffrance et d'attente » (Aulagnier, 1981, p. 64; 1992, p. 27).

Joyce McDougall fait elle aussi valoir que c'est à la fatalité de la séparation et de la possibilité du manque que l'on doit le fait que « les *leitmotive* de la castration se joignent secrètement à ceux de la mort » (McDougall, 1982, p. 41). Le désir d'adéquation à l'Autre reste le support d'une identité et d'une sexualité originaires (1978, p. 64-65) qui persiste à définir l'individu dans son développement narcissique et sexuel. McDougall insiste sur la férocité de cette « pulsion archaïque » qui s'incarne dans le « désir de se fondre dans la matrice du monde » (1982, p. 41), mais dont l'accomplissement signifierait la mort psychique du Je.

La « castration primaire » défend contre ce risque que la psychanalyste appelle « *menace d'anéantissement* » (1978, p. 66) et contre la ténacité d'une « illusion » primordiale (1978, p. 65) à laquelle le sujet n'arrive pas toujours à renoncer. Chez certains sujets néanmoins, le « maintien de cette perte inévitable dans la préhistoire de tout sujet qui ne peut être comblée que dans le délire ou dans la mort<sup>128</sup> » (1978, p. 66) ne peut être préservé qu'au prix d'une créativité psychique remarquable : fétichisme, phobie, paranoïa, névroses, « néo-sexualité » sont susceptibles d'être, dans la singularité de leur organisation ou de leur économie, autant de manières de répondre à l'appel rémanent du « désir-terreur » tout en suspendant son accomplissement. La vie pulsionnelle de chaque individu, dans son développement et sa continuation, témoigne donc de l'équilibre conquis dans une « visée double » entre la dissolution mortifère dans l'Autre et le maintien d'une intégrité narcissique vitale (1978, p. 66).

<sup>128</sup> On se souvient que Freud a insisté sur une propension irrépressible de la psyché à recouvrer un bien qui lui aurait appartenu dans un stade primaire : le sentiment d'illimitation, de toute-puissance du narcissisme infantile. Il en parle notamment dans « Pour introduire le narcissisme » (1985 [1914]), dans « L'inquiétante étrangeté » (1933 [1919]) et dans *Malaise dans la culture* (1995 [1930]). Plusieurs théoriciens ont, de là, élaboré la notion de narcissisme primaire, c'est-à-dire d'une *indifférenciation* originaire, antérieure à toute individuation. Elle n'existe que comme « illusion » ou « fiction », concevable dans l'après-coup de la théorie, pour expliquer la rémanence d'une vie psychique originaire. Voir Green, 1992, p. 49-64; 2007, p. 40-41, 90; Laplanche, 1970, p. 120; Mijolla-Mellor, 1998, p. 92-95.

En deçà de la question d'une possible « néo-sexualité » guyotienne, toute entière et dès l'origine mise au service de la création poétique, il faut bien reconnaître qu'en la matière la créativité de Pierre Guyotat se manifeste *poétiquement*. L'artiste arrive à lier désir et menace, vie et mort, dans et par un travail poétique du langage. Il ouvre ainsi l'ordre du pensable à cet espace archaïque qui parle des fondements précaires de l'identité, de son vacillement perpétuel et d'une certaine passion de l'ébranlement.

En définitive, la prétention guyotienne à « faire œuvre » (c'est-à-dire aussi à reconnaître dans la production symbolique d'une *parole littéraire* les seules fins de son existence) est l'invention d'un compromis où le destin du sujet créateur rencontre celui de l'art et de la langue elle-même, rendant possible une inscription dans la durée où disparition et pérennité se confondent. Car si « "l'enfer", ce serait de laisser des traces aux vivants, de ne jamais disparaître, de ne pouvoir s'annuler comme ayant existé » (E, p. 96), Guyotat alors invente une forme singulière de « faire œuvre », dans laquelle il n'y aurait de legs produits qu'au bout des procès qui transfigurent (et défigurent) ces « traces », les détruisant et les restaurant à la fois.

Dans *Arrière-fond*, Pierre Guyotat rend compte du « courant intérieur de la vie », ou « flux intérieur » (2010b, 1<sup>ère</sup> question), qui l'habitait et le définissait lorsqu'il avait quinze ans. Il dessine ainsi le paysage émotionnel et psychique de ce moment crucial dans son parcours artistique et personnel, alors que la fatalité de la finitude du sujet l'obsédait et laissait son empreinte décisive :

Comment réduire ce moi? Peut-on le faire disparaître, l'écraser comme la Vierge écrase le serpent? Que de moments dans la journée, où de l'intérieur de moi je le circonscris pour le chasser de mes actes vers ce qu'on me force à nommer « les autres » alors que de nature – la « formation » ne fait pas tout – je suis chacun de ces autres plus que je ne suis moi, qu'il n'y a de séparation que par la peau et l'usage social. Ce moi je le ressens toujours comme un « défaut », comme un « péché » véniel puis mortel, comme un délit, comme une infirmité qu'il faudrait cacher [...] (Af, p. 55-56)

Dans un retour sur soi, l'écrivain dégage au fondement même de son entreprise poétique un projet impossible. Il s'agit de corriger ce « défaut » de la subjectivité propre, de compenser cette « infirmité » de la différenciation, de racheter ce « péché » de la castration primaire. Toute la place est donnée au « désir-terreur » dont parle Joyce McDougall. Mais



comment l'écriture, comment l'inscription du sujet dans la parole qu'il produit peut-il à la fois exaucer ce vœu et préserver la possibilité de parler?

Chez Pierre Guyotat, l'écriture défigurée assigne au moindre. Elle engendre du fantôme, diminue et épuise. Elle appauvrit le pauvre : « Et cette réalité, aussi, de mon moi tout aussi misérable, je suis obligé, contraint de passer par elle, d'en faire en quelque sorte le motif pauvre et pathétique d'une série de fugues ou de variations, jusqu'à l'éclatement » (2001b, p. 16). À force de défaire et de refaire le « rien », le verbe poétique réussit à accueillir, au lieu de ce moi trop fort et « développé » qui s'impose avec force (2001b, p. 12), quelque chose comme le reste (le déchet?) de son altération entêtée :

Comme je n'ai fait que suivre ma pente, exploiter mes penchants naturels, que je n'ai eu d'autre maître que moi-même et nos prédécesseurs, que j'ai toujours travaillé à l'intérieur de moi-même, sans conseil, tout ce qui entoure, ennoblit, construit le peu que je me ressens être – ce noyau, cette origine (le souci premier de toute pensée c'est l'origine) quasi embryonnaire, cet embryon – est de l'ordre du fantôme.

Ma vérité est dans cette origine et pas dans ce qui, vie, œuvre, notoriété, légende, s'est constitué autour; peut-être dans un avant ma mise au monde, dans ma non-existence (dans le non-né plutôt que dans l'acquis). C'est ce que je suis, avant, qui compte peu m'importe l'après : conception humaine, naissance, œuvre. Autant dire : rien, ou des gènes épars au monde ou le dessein d'un dieu. (C, p. 17-18)

Le travail créateur atteste tour à tour, pour le sujet créateur dont la réconciliation est toujours précaire, du « peu qu'on est » (E, p. 48). Il préserve « le peu que je me ressens être », porte vers le « peu que je suis en train de devenir » et emporte « le peu que je risque de devenir » (C, p. 18, 59, 114). Il en va d'un « éclatement » (2001b, p. 16), d'une « disparition » (C, p. 114), voire d'un « dépouillement » (C, p. 10). (Comment ne pas entendre, en écho, le regret de n'être pas « cette dépouille déchiquetée de petit animal par terre » (C, p. 273), déchet de la vie, retour à l'inorganique?) La création poétique mime un mouvement régressif de retour vers un impossible avant du sujet et de son désir, vers « ce moment mythique où s'origine la naissance du sujet psychique et, avec elle, la première ébauche d'un objet et la première ombre d'un désir » (McDougall, 1978, p. 64).

### 3.4 Le « non-né »

La poésie aborde l'angoissante pensée du « non-existant », du « non-né », du « non pensant » et du « prénatal » (C, p. 17; E, p. 96; C, p. 121). L'ambivalence narcissique du créateur par rapport à ses productions reprend celle qui échoit au fœtus. Identité et différence, appropriation et séparation qualifient cet « éta[t] diadiqu[e] fonctionnant comme une quasi-monade », pour reprendre la description de Jean Laplanche (1970, p. 121). Si l'œuvre engendrée est faite de la « matière » même de l'artiste, et de son corps propre (E, p. 48), alors la filiation relève d'une appropriation illégitime. Soit l'auteur est le « père dénaturé » de sa « marmaille » (1975, p. 27), soit cette dernière est rapiécée à même le corps de l'artiste quasiment pensé en avorton, « avec des fils et du sang » :

[...] il y a quelque chose de vraiment déchirant dans ce qui est un fait : l'œuvre survit à son créateur; c'est une clownerie tragique [...] Quel créateur repasserait par où il est passé pour une œuvre, farce ou pas? Et pourtant, ce qu'il a fait est reçu comme la perfection. Ce qui devient, avec le temps, un repère culturel, dont même une nation peut s'enorgueillir, c'est presque un déchet douloureux, une greffe, une opération à cœur ouvert avec des fils et du sang. (E, p. 45)

Au cœur de cette hantise des traces, résonne la puissance des premiers rapports de la psyché à elle-même, au corps propre et au monde. L'œuvre produite peut alors tenir de la déjection et du corps étranger, de la chose qui est soit incorporée ou expulsée (aimée, haïe), de sorte que dans cette image de l'œuvre engendrée comme chose *greffée à soi*, le corps propre apparaît comme l'« ailleurs » qu'il peut toujours devenir pour la psyché lorsqu'il témoigne de la finitude de son pouvoir (Aulagnier, 1981, p. 52).

On comprend qu'au cœur de ces propos compliqués concernant le statut de l'œuvre – c'est « moi », ce n'est pas « moi » qui s'inscrit dans mon texte, qui y subsiste et dont la culture hérite –, émerge un imaginaire défiguré, dominé par ce qu'André Green a appelé un « narcissisme de mort » (2007). C'est en effet parce que la tendance psychique à l'extinction de tout désir coïncide avec la forme la plus ambiguë du fantasme d'immortalité<sup>129</sup>, ancré dans ce registre originaire où la pulsion de mort domine, que l'héritage peut être impropre,

<sup>129</sup> Telle est la thèse dont l'énoncé ponctue l'ensemble des textes recueillis dans *Narcissisme de vie. Narcissisme de mort* par André Green (2007).

l'immortalité impersonnelle, le temps non cumulatif – et que cela puisse être un soulagement, voire une salvation.

Dans *Explications*, Pierre Guyotat développe une théorie originale de la diachronie en arts. Elle illustre comment le désir d'inscrire l'œuvre dans l'Histoire et d'être à l'origine d'« une réalité pour les autres » (C, p. 90) peut aussi sceller l'effacement du créateur et mettre, enfin, un terme à cette obligation à continuer d'écrire. Cette théorie postule d'abord que toute œuvre porte en elle une « série d'indications données, de grands traits pour l'avenir, pour son propre avenir d'artiste et pour l'avenir de l'art dans son ensemble » (E, p. 59). L'injonction de la « forme marâtre » à poursuivre l'œuvre prend ici la forme d'un « mouvement indicatoire » identifié à la culture dans son ensemble, mais suppléant à la postérité honnie :

Les œuvres, de plus en plus, dans une vie, deviennent indicatoires. C'est paradoxal, au moment où on va vers le plus de perfection possible; au moment où la question de la perfection se pose de nouveau – elle se pose toujours, mais d'une façon, cette fois-ci, vraiment réelle; ça devient même le seul but : perfectionner ce qui est, donc forcément aller plus loin encore –, en même temps, il y a cette volonté-là, cette découverte au fond de ce qu'on pourrait appeler le mouvement indicatoire. Comme si la chose devait être reprise par un élève ou une élève, plus tard. C'est peut-être une volonté aussi que ce que l'œuvre a apporté soit repris tout simplement. (E, p. 59)

Fédérée à la logique de la disparition et de l'épuisement du moi, l'écriture se révèle donc être cette activité créatrice qui doit accomplir non pas la restauration permanente de la subjectivité, mais sa dilapidation dans une « série d'indications » que la descendance artistique pourra reprendre et parachever. À mi-chemin entre l'investigation des pièces du passé et la course à relais vers un avenir tout à faire, le geste créateur succède à un autre, enchaînant sur lui dans une fuite en avant qui brouille, voire efface les traces. Car entre les « indications » et les « traces de soi », la différence est cruciale. Pierre Guyotat se montre ici inflexible : les artistes ne travaillent pas à leur postérité, réitère-t-il. La citation précédente se poursuit ainsi :

Mais il y a effectivement, au fur et à mesure de la construction d'une œuvre où l'inconnu a une grande part, comme un mouvement vers ça, vers ce qu'il faut laisser, non pas du tout une trace de soi pour laquelle l'artiste est généralement envié – dérisoire! –, mais une construction, pas un mausolée, mais une construction fonctionnelle, en bon état de fonctionnement. [...]

Ce n'est pas tellement la question de l'œuvre parfaite : au fond, quand je parle de perfectionnement, c'est de perfectionner telle chose dans l'œuvre, *une mécanique de chant* par exemple, mais qui doit annexer le plus possibles de mondes<sup>130</sup> [...] (E, p. 60. Nous soulignons.)

Ce sont donc les « mécaniques de chant » qui tiennent lieu pour Pierre Guyotat d'une « construction » telle que son bon fonctionnement exige et produit l'éviction du sujet poétique. Nous trouvons ici une figuration du *rythme*, entendu comme manière pour le sujet qui s'énonce d'habiter sa langue maternelle et qui permet à la langue de « fonctionner » à la fois avec et sans l'auteur, en dépassant son moi pour transfigurer ses traces. Car le rythme annexe aussi le sujet à un mouvement d'illimitation qui l'excède. Force d'engendrement, il renvoie aux « mouvements du Grand Désir » et à un « bain liquide » qui dépasse « celui, local, de la mère » pour rejoindre un « rythme primordial, prééxistant (c'est le rythme qui crée le monde) » (C, p. 72). Il est, en quelque sorte, le versant positif de l'injonction à continuer, la forme idéale de la postérité ou du « texte-tombeau » de l'écrivain.

« Cette forme marâtre dont j'ai parlé déjà, c'est ça, indique d'ailleurs Pierre Guyotat, cette poche de rythmes avec sens intégré qui se remplit à l'intérieur de moi » (E, p. 57).

Dans le prochain chapitre, nous envisagerons de quelle autre utopie celle de la disparition du sujet dans la langue peut être l'ombre. Dans un écrit qui, publié dans *Art Press*, accompagne un extrait de *Samora Machel*, on lit : « Mais cette langue qui est née en moi vers 1971, elle vit ma vie; et c'est parce que je l'ai créée que je peux la laisser grandir, sans toujours la regarder, et que j'ai éprouvé souvent qu'elle agissait toute seule enfin, sans me demander ma permission » (1985-1986, p. 31). Dans *Explications*, la métaphore se renverse : « On fait un parcours : la langue, le chant, se chargent ou se déchargent de choses de plus en plus inavouables. La vie et la langue avancent ensemble. L'une fatigue l'autre, l'autre réanime l'une » (E, p. 35). Progéniture et mère, secret et déjection, cette langue défigurée, révélée au tournant des années 1970, est *archaïque*. Dans ce français qui n'a plus rien de

<sup>130</sup> L'inédit est donc l'autre piège de l'œuvre défigurée, ce dont nous parlerons au chapitre 5. Car l'écrivain peut toujours se confondre à cet élève à venir auquel il adresse ses « indications ». Il peut mélanger les générations et les places, et reprendre sans fin la même œuvre. Sous couvert d'une élection pour l'inédit et l'inachevé, il y a aussi le rejet du lecteur à venir, le sabotage du « bon fonctionnement ».

familier résonne le « chant » d'un sujet du non-né, du défaut, du « rien » – en somme de cette « vérité »-là :

Les mots, qui fixent tout, mentent tous : il faut donc les faire chanter, ils ne sont faits que pour le chant, puisque pour le « reste » ils ne disent pas la moindre vérité; c'est leur agencement qui les fait approcher un peu du « réel » (du vide?) – et du vrai qui nous touche; [...] (C, p. 211-212)



## CHAPITRE 3

### DESTINS DE LA LANGUE FRANÇAISE

*La langue évolue de plusieurs façons; parfois accidentellement, parfois nécessairement  
puisque tout se modifie en nous et autour de nous et qu'elle répond à nos besoins, souvent à  
nos fantasmes.*

Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert*

Quel est le rapport de Pierre Guyotat à sa langue maternelle? Matériau, objet, territoire, horizon : que représente-t-elle en regard de la tâche à laquelle l'écrivain se dédie? Quelle place et quel rôle espère-t-il incarner dans l'histoire de la langue et dans l'histoire de la littérature? Quels objectifs le guident, quel avenir de la langue et de la littérature l'intéresse?

Ces questions, il faut les poser avec force.

#### **1. Héritages de Pierre Guyotat**

##### **1.1 Illisibilités, après 1968**

Dire que l'œuvre de Pierre Guyotat est illisible est devenu, après plus d'un demi-siècle de répétitions, un truisme. Que l'illisibilité ait d'abord été le sujet d'une revendication collective, nous devons en prendre acte. Pierre Guyotat en effet peut paraître le produit de son temps, ou du moins un exemple parmi d'autres démarches illisibles qui lui étaient contemporaines. Comme le rappelle Francis Marmande dans son texte « Guyotat politique », le scandale d'*Éden* venait raffermir ce mouvement de réappropriation positive de l'illisibilité exemplifié, entre autres, par Philippe Sollers, qui dans *Logiques* (1968) écrivait : « Décrétés

illisibles, ceux qui font peur, sortent de la route ordinaire ou touchent juste » (Marmande, 2009, p. 40, citant Sollers).

Théoriciens et praticiens de la littérature, dans l'effervescence de mai 1968 et de ses diverses implications, espéraient conquérir un certain pouvoir de transformation de l'art (et donc de la société) à travers la révolte contre des formes normatives de lisibilité. La littérature était souhaitée défiante, d'abord envers les censures potentielles, qu'elles soient accomplies dans ses formes individuelles ou collectives, privées ou judiciaires. En ce sens, l'illisibilité volontaire et provocatrice servait à mettre au jour l'attitude réactionnaire des lecteurs. Il s'agissait aussi de saboter toute forme de lecture qui niait le pouvoir transgressif des formes et des langages littéraires : réduction à la représentation mimétique, donc pornographique, par exemple.

Certes, tout cela fait d'ores et déjà partie de ces « mythologies » passéistes ou de ces « fantômes de la tradition » dont les romanciers du XX<sup>e</sup> siècle, et certains critiques clairvoyants avec eux, se méfient dorénavant (Blanckeman et Millois, 2004, p. 6). *Éden, Éden, Éden*, réédité dans la collection « L'imaginaire » de Gallimard en 1985, n'est-il pas placé parmi les « grands classiques de notre littérature » (4<sup>e</sup> de couv.)? Il nous apparaît pourtant encore essentiel de donner sa juste place à ce discours circonstanciel. S'il est devenu un cliché qui fait l'impasse sur les véritables enjeux de l'« illisibilité » de certaines écritures modernes, il est pourtant utile à la compréhension de l'œuvre guyotienne et de ses postérités.

Pour certains, la transgression aurait dégénéré en principe littéraire cynique, à l'aune duquel l'écrivain (le qualifier d'iconoclaste relèverait ici du pléonasme) cherche surtout à fabriquer du scandale afin de mieux conserver le mythe d'une littérature qui peut s'arroger tous les droits. Pour d'autres, il importe de préserver la force d'impact de la littérature, qu'une telle méfiance cherche à émousser. Le philosophe Michel Surya par exemple invite à reconnaître, à l'œuvre chez des auteurs comme Sade, Bataille, Guyotat et d'autres, l'authentique et irrécupérable désir de rendre à la littérature, définie fondamentalement par un *devoir* de « tout dire », sa force de « scandale aussi constitutif [...] qu'il en appelle sur elle la persécution » (Surya, 2000, p. 29, 19).

Le véritable enjeu critique consiste donc à éviter de réifier la violence sous-tendue par ces démarches en les rapportant à des poétiques de la destruction massive et de la déchéance. Le risque en effet est de liquider la question du rapport de l'écrivain à sa langue et à la littérature en considérant seulement une attitude négative de démolition des normes, de ruine des traditions et de décomposition des codes qui fondent notre commerce habituel à la langue littéraire. Or, aborder l'œuvre de Pierre Guyotat exige que l'on reconnaisse l'importance de *contradictions* dans le rapport au passé, au présent et au futur de la littérature et de la culture. Un nouage compliqué, sujet à des variations et des adaptations, semble faire tenir ensemble méfiances et adorations, rejets et avalements, héritage et nouveauté. Nous souhaitons donc essayer, à notre tour, de comprendre à quoi ressortit la lisibilité rêvée par Pierre Guyotat, ses limites comme ses risques.

La récente réédition de *Sur un cheval* et d'*Ashby*, les tous premiers récits publiés par Guyotat, a par exemple permis d'inventer une naissance à toute l'œuvre à venir. Parues au début des années 1960, elles étaient depuis longtemps épuisées, introuvables, en somme illisibles, elles aussi. Or ces fictions dont on ne savait rien, une fois remises en circulation, servent surtout à montrer que dès son origine, l'œuvre en était une d'arrachement aux filiations, de dépassement des héritages, voire d'auto-engendrement. Bernard Comment, dans sa préface datée de 2005, n'accumule en effet les informations contextuelles que pour montrer qu'entre la première fiction et la seconde, une « rupture dans la formation intellectuelle et artistique » s'est accomplie, favorisée par ces expériences de confrontation et de violence qui ont à jamais marqué l'écrivain (A, p. 8). Pierre Guyotat avait alors connu la guerre, l'arrestation et la mise au cachot, la menace de destruction de ses œuvres et la censure paternelle; *Sur un cheval*, écrit avant sa majorité, n'avait été publié qu'après que l'auteur eut été légalement autorisé à le faire sans le consentement de son père<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> Bernard Comment explique par exemple que le manuscrit d'*Ashby*, qui avait été rédigé pendant le service de Guyotat en Algérie, aurait en toute vraisemblance dû disparaître entre les mains des autorités militaires, lors de l'arrestation de son auteur, en mars 1962, s'il n'avait été caché à temps par des camarades (p. 9-10; voir aussi Brun, 2005a, p. 100). Valérien Lallement, en préface des *Carnets de bord* (et pour expliquer qu'ils commencent en mai 1962 seulement), affirme que l'Armée possède toujours les plus anciens textes de notes, quant à elles confisquées (Cb, p. 10). L'écrivain l'affirme aussi dans « Indépendance » (2011, p. 180).

Selon Comment, la « liberté » et la « modernité » de l'œuvre d'adolescence sont ainsi devenues un « faux classicisme » et « une vraie modernité » dans *Ashby* (A, p. 8-9). Et qu'on l'entende bien : « On pourrait évoquer [à propos d'*Ashby*] des figures tutélaires, Thomas Hardy, Henry James, Faulkner évoqués dans les lettres adressées à Jean Cayrol. *Mais c'est déjà Pierre Guyotat, hors modèle* » (p. 9. Nous soulignons.). Peut-on vraiment affirmer que les « modèles » sont devenus insignifiants ou inopérants dans l'œuvre guyotienne? Le déclarer « hors modèle » nous aide-t-il à mieux comprendre la démarche de Pierre Guyotat, le déploiement de son imaginaire comme celui de son écriture « en langue »?

Depuis la réédition de *Sur un cheval* et d'*Ashby* (en 2005), de nombreux textes essayistiques se sont ajoutés à l'œuvre et ont passablement compliqué la question. En fait, 2005 fut une année particulièrement importante pour la critique guyotienne dans la mesure où tout un nouveau matériel vint enrichir l'œuvre, et ce, en mettant plus clairement en relief la question des *sources*, des *modèles* et de l'*héritage*. Ce chapitre est directement issu d'une réponse à cette thématique. Elle a en partie été préparée par des démarches plus historiques ou archivistiques, entre 2000 et 2002<sup>132</sup>, avant de s'imposer en 2005, avec la fin du cycle des *Leçons sur la langue française* à Paris VIII, la publication des *Carnets de bords* et celle de l'essai biographique de Catherine Brun. Les trois textes plus autobiographiques à venir, soit *Coma* (2006) et les deux « récits de formation » (*Formation*, 2007; *Arrière-fond*, 2010), ont aussi contribué à ce que l'œuvre scandaleuse de Pierre Guyotat soit lue *autrement*, dans un certain oubli de ses débuts sulfureux peut-être, dans tous les cas dans la promesse d'une nouvelle reconnaissance institutionnelle. Nous en reparlerons amplement.

Lire l'œuvre de Pierre Guyotat aujourd'hui nous oblige à considérer les réponses, les sorties ou les réfutations que la littérature française a inventées à la « crise du roman ». Cette œuvre, dans son devenir, ne cesse en effet de répondre à des demandes contemporaines. Mais il nous semble que, si elle fait preuve d'une synchronicité avec l'époque, celle-ci est aussi toujours grevée d'anachronismes recherchés. Le fait qu'il nous faille toujours évaluer la justesse du titre de « dernier grand visionnaire de l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle<sup>133</sup> » montre à

<sup>132</sup> Nous en détaillons les occasions dans la section 1.5.

<sup>133</sup> Pierre Guyotat s'en réclamait explicitement à une certaine époque de complicité avec *Tel Quel* (voir par exemple *Li*, p. 63, 51, 112). Voir notre introduction.

quel point le travail de Pierre Guyotat fait écho à des enjeux (ou des angoisses) qui définissent la théorie littéraire d'hier et d'aujourd'hui. Mais ces échos viennent peut-être trop tôt, ou trop tard, pour ne pas être confondus avec d'autres.

## 1.2 Crépuscules et promesses : sur deux non-lectures de *Progénitures*

Pierre Guyotat voue-t-il la culture humaniste, la littérature et l'Histoire, à l'insignifiance et l'épuisement du « post-modernisme » dans sa force la plus nihiliste? La violence de son projet a-t-elle en propre de faire table rase d'une culture, d'un savoir, d'une langue communes et de mener là où personne ne veut aller, là où il n'y a plus rien? Devant les fictions de Pierre Guyotat, que reste-t-il? Que deviennent les formes romanesques, l'institution littéraire, la langue elle-même?

On retrouve de nombreux témoignages critiques de cette vision catastrophiste de l'œuvre. Parmi ceux-ci figure le commentaire que Pierre Brunel porte sur *Progénitures* – fiction publiée par Guyotat en 2000, après quinze ans de silence – dans un ouvrage intitulé *Où va la littérature française aujourd'hui?* À cette question, Brunel répond qu'il ne reste plus que des ruines. En fait, lisant l'ultime fiction guyotienne (à ce jour, elle l'est encore), Brunel n'est même pas sûr qu'il reste un lecteur. Il fait le constat suivant : *Progénitures* est « un livre illisible pour tout autre que [l'auteur] lui-même<sup>134</sup> » (2002, p. 33).

La perplexité du critique n'est pas anodine. Dans cet essai, Brunel examine la littérature du dernier siècle pour en dégager les lignes de forces et, peut-être, les promesses. Il s'agit surtout pour le critique de faire valoir que dans ce trajet où la tradition est à la fois rejouée et déjouée, où la continuité est également préservée et « explosée » (p. 47), le nouveau ne surgit jamais très loin de l'ancien. Brunel conclut ainsi qu'il serait faux de croire que la littérature contemporaine se trouve « prise dans le vertige d'une décadence », de la table rase et de l'amnésie (p. 278). L'œuvre de Pierre Guyotat elle-même n'est pas sans

---

<sup>134</sup> Autre manière de l'affirmer : le livre ne peut être « décrypté » sans le « mode d'emploi » généreusement offert par l'auteur dans le paratexte (voir Valette, 1993, p. 154).



attaches : « À vrai dire, tout est déjà dans l'œuvre de James Joyce. Et, avant Joyce lui-même, Lewis Carroll en Angleterre, Jules Laforgue en France », affirme Pierre Brunel en mettant en place une forme de canon alternatif et mineur où le mot est pareillement redécouvert, accentué ou défait (p. 34).

Pourtant, l'illisibilité de *Progénitures* pose un problème supplémentaire, en dépit de cet amarrage à des démarches antérieures. Car pour Brunel, cette illisibilité est au final le forfait d'une poétique placée sous le signe du dérèglement psychotique de la communication littéraire. Pour le dire autrement, le propre de cette illisibilité est de procéder à l'avortement des héritages qui forment les Lettres. Le trouble que la fiction de Guyotat suscite, signe à la fois d'un malaise et d'une méfiance, désigne donc la menace qu'un livre crépusculaire porte sur la littérature. *Progénitures* est écrit dans un « nouveau langage » (p. 33) qui n'aura jamais qu'un seul locuteur et qui restera sans lecteur, présageant ainsi un avenir de la littérature qui inquiète Brunel : « Les mots sont mis à mal sans qu'on sache encore quel bien sortira de ce mal-là. Pierre Guyotat, dans ses entretiens avec Marianne Alphant publiés sous le titre *Explications*, classe *Progénitures* parmi les "livres de prophètes". Peut-on vraiment croire qu'il annonce ce que pourrait devenir la littérature au XXI<sup>e</sup> siècle? » (p. 34)

On ne reconnaît pas à tous les écrivains, même si c'est pour mieux la contester (ou l'appréhender), une telle vocation à parler du futur de la littérature. Que Brunel se trompe en croyant simplement réagir à un titre que Guyotat aurait lui-même attribué à ses fictions<sup>135</sup> ne change rien au fait que la question s'impose à leur sujet : « quel bien sortira de ce mal-là<sup>136</sup> »?

<sup>135</sup> Le rapprochement entre les « visions » dans *Progénitures* et les « visions » des prophètes est suggéré par Marianne Alphant dans la question qui ouvre le long entretien publié sous le titre d'*Explications*. Pierre Guyotat répond avec prudence, en insistant sur ce qui rend ce rapprochement trop ambitieux (*E*, p. 9-suiv.).

<sup>136</sup> La plupart des arguments et des positions de Pierre Brunel rappellent ceux que Pierre de Boisdeffre énonçaient à l'encontre des « a-littérateurs » du Nouveau Roman puis de l'« anti-littérature » qui a suscité des projets limites et illisibles après 1968 (1985, p. 76-suiv.). Celui de Pierre Guyotat est classé parmi ces derniers par de Boisdeffre qui souligne plusieurs fois, et avec une satisfaction certaine, que ces littératures négatives, vides et destructives n'ont ironiquement pas eu beaucoup de lecteurs et sont restées « sans lendemain », alors que le roman qui a continué, pendant les années 1960 et 1970, d'être produit en marge de cette fausse « crise » – par les « romanciers de la tradition » demeurés indemnes et inventifs – connaissait un succès croissant (p. 88-90, 108).

Que fait Guyotat à la littérature? Brunel met le travail de l'écrivain sous le signe de la destruction de la langue, de ses formes et de son sens – et non, comme le font Alphant et Guyotat dans *Explications*<sup>137</sup>, sous l'égide d'une poétique du *rythme* où création et destruction s'intriquent profondément. C'est que l'excès et la radicalité de cette œuvre fait mouche. Réducteur, le jugement de Brunel dit quelque chose du problème que les textes guyotiens posent – et que les écritures défigurées en général posent – aux études et à l'histoire littéraires : qu'advient-il de la nature même du langage, de ce que l'on entend par « littérature », par « culture »?

Les écritures défigurées ont ce pouvoir de mettre en crise le futur, d'anticiper, peut-être, sur l'avenir du mot, du texte, du lecteur. Cela, Éric Hoppenot a su le souligner avec intelligence. L'aveu avec lequel il ouvre son commentaire est plus qu'une boutade : « Je n'ai pas lu *Progénitures*! Je viens clandestinement vous parler d'un livre que je n'ai pas lu! » (2005, p. 173). Car à propos de cette fiction, Hoppenot croit nécessaire de parler du « congédi[ement] » du lecteur, de la « fin » de l'épopée, d'une diégèse et d'une mimésis « brûlées » avec la langue (p. 174, 176, 179). Mais, dans un mouvement dialectique, sa « non lecture » rend compte de la naissance d'une incroyable « parole ardente », épique et prophétique, et corollairement « d'un enfantement, celui d'un nouveau lecteur », auxquels ce désastre donne lieu. « L'illisible est une chance pour la Littérature », conclut-il :

Grâce soit rendue à Pierre Guyotat qui, dans les marges d'une langue encore à venir, me fit réellement don de l'illisible, auteur dont je possède tous les livres, mais sans avoir pu en lire plus de quelques pages. Je sais, que dans la lumière ou dans l'obscurité, ces mots décharnés veillent, ils m'appelleront un jour à aller un peu plus loin dans la spirale de leurs pages.

Grâce soit rendue à Pierre Guyotat, seul écrivain que je ne puisse lire. (p. 174, 179, 177, 180)

Pierre Guyotat nous amène ailleurs. Son œuvre est foncièrement caractérisée par une *motricité*, pour reprendre la formule de Catherine Brun, « c'est-à-dire aussi bien ce qu'elle fait avancer de l'écriture et de la politique, sa force de proposition, de déplacement, d'embrassement des autres arts, que sa trajectoire, sa propre avancée » (2009, p. 3). Mais précisément : où va-t-on ainsi, où cette œuvre nous porte-t-elle? La modernité littéraire a, on

<sup>137</sup> Voir les occurrences aux pages 16-17, 57-58, 81-82, 121-122 et 164-167.

le sait, maintenu la question vivante pour l'ensemble de ses objets, de ses projets. Petites et grandes révolutions de la forme et de l'écriture ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle, faisant « avancer » la littérature au prix d'éclatements, de subversions, de transgressions plus ou moins éclatantes et qu'un « retour » massif à la transitivité et aux normes romanesques est venu, dès les années 1980, réparer<sup>138</sup>.

C'est que la pratique et la théorie littéraires ont conjointement proposé de revoir en profondeur notre rapport au texte et au langage. Les notions de continuité, de permanence, de tradition et de filiation, auparavant références à l'entendement des textes, sont devenues – sans être périmées – des enjeux qu'actualise chaque œuvre. En ce sens, l'œuvre de Pierre Guyotat maintient l'actualité d'un discrédit porté sur certaines œuvres modernes<sup>139</sup>. Il faut pourtant constater que l'écrivain n'a jamais fait l'économie d'une définition positive de son travail d'écriture<sup>140</sup>. Devant une œuvre aussi légendairement transgressive et scandaleuse, il est facile de ne reconnaître que les rejets et les contestations, les refus et les répudiations qui en déterminent la valeur de *choc* et de nouveauté. En le faisant, nous aurions tort. Car elle congédie la seule question qui devrait nous intéresser : vers quelle utopie d'une force signifiante de la langue les mots défaits et refaits, effacés et proliférants de Pierre Guyotat font-ils signe?

<sup>138</sup> Pour une réflexion exhaustive sur le retour du récit, du social et de l'histoire, voir Blanckeman et Millois, 2004; Asholt et Dambre, 2010.

<sup>139</sup> Le contraste entre les deux lectures, toujours possibles devant cette œuvre, demeure fascinant. Nous avons pris celles de Pierre Brunel et d'Éric Hoppenot en exemples, mais nous aurions pu en choisir d'autres. Nous pensons en particulier à Stuart Kendall, qui dans un article très intéressant a le mérite de ne pas s'appuyer sur les références à l'aune desquelles on envisage normalement le travail de Pierre Guyotat. Kendall par exemple parle de la transformation de la langue par Guyotat comme d'un *équarrissage*, d'une entreprise de soustraction qui révèle des conservations intentionnelles complémentaires. La suppression de la psychologie, par exemple, permet de *retrouver* la poésie épique d'Homère, et les nombreuses et diverses éliminations lexicales permettent l'investissement singulier d'un lexique si technique et précis, si exact et sensuel, qu'il « peut être incompréhensible » (2008, p. 12-13). En conclusion, Stuart Kendall affirme qu'*Éden* constitue (réalise) une attaque à la notion de subjectivité comme à celle d'objectivité, et que toutes deux sont niées, effacées, et ce, en réponse à la *fin* de l'Histoire : « *Éden* offers an experience of "metaphysical cataclysm" » (p. 17, 19).

<sup>140</sup> C'est elle que Catherine Brun, en particulier, ne cesse de mettre en relief. Pour parler de la puissance de motricité de l'œuvre, il faut mettre en relief l'exploit auquel elle parvient : celui d'une *restauration*, d'un *ressourcement* et d'une *régénérescence* de la langue et de la littérature, ce qui est à proprement dit tout le contraire d'un épuisement. On aura avantage, à ce sujet, à comparer le commentaire déjà cité de Pierre Brunel à celui que Catherine Brun a développé sur la même œuvre (*Progénitures*) pour *Critique* (2001).

### 1.3 Quand les sources expliqueront l'œuvre

Réexaminer le rapport de Guyotat à sa langue maternelle et aux œuvres de la littérature et des autres arts permet de mieux approcher la singularité de son projet. Au cours de la présente section, nous porterons donc plus précisément notre attention sur l'articulation entre une figure de l'écrivain visionnaire et celle de l'écrivain héritier. Pierre Guyotat en effet a, depuis les débuts de sa carrière, eu maintes fois l'occasion de référer la logique et les moyens de son travail à tout un ensemble de legs familiaux, culturels et historiques dans la continuité desquels il veut être reçu. Dans l'ensemble des écrits périfictionnels – que ce soit dans des entretiens où l'écrivain est directement interrogé à ce sujet ou bien dans des textes où il lui importe de retracer les moments forts de sa formation et de sa trajectoire créatrice –, Guyotat met à plat ce qui, d'une situation familiale, d'un vécu communautaire, d'événements collectifs, d'une éducation et de la fréquentation d'œuvres artistiques et littéraires, a contribué à le former comme artiste, dans sa sensibilité et ses références, et à informer le devenir de son œuvre poétique.

Dans un autre contexte que celui de cette thèse, il faudrait expliciter et exemplifier l'importance de l'expérience biographique, qu'elle soit intime ou collective, ou plus largement de l'expérimentation dans l'élaboration de l'imaginaire comme de la langue des fictions guyotiennes : rencontres, voyages, observations, lectures leur donnent conjointement forme. En effet, les livres ne doivent pas être considérés hors du champ global du « vécu » d'un écrivain qui peut pratiquer une lecture passionnellement empathique, jusqu'à l'évanouissement, ou s'appropriier les textes à travers l'imitation et le jeu<sup>141</sup>. La relation que,

---

<sup>141</sup> Sur la lecture empathique et les évanouissements, voir entre autres *E*, p. 77-78, 158; *F*, p. 102-103, 174-175; *Af*, p. 144; 1997, p. 30; 2003e, p. 9. Pour la lecture mimétique, voir *Li*, p. 101, 110; *F*, p. 172-173; *Llf*, p. 31-32. Il en sera question au chapitre 6.

Les *images*, trouvées dans les livres ou sur d'autres supports, peuvent en outre avoir un impact existentiel tel que leur contact tient lieu de véritable expérience. Nous retiendrons trois exemples de livres d'images déterminants. D'abord, le livre montré par un ami de la famille, lorsqu'il avait dix ans, lui révélant la physiologie féminine (*F*, p. 78; *Af*, p. 250-276). Ensuite, *Coma* paraît accompagné d'illustrations (gravure, publicité, photographies et photogrammes) représentant les « images qui [les] ont formés, enfants, [ses] sœurs et frères et [lui] » (*C*, p. 233).

Finalement, les images de l'esclavage « hante vraiment depuis toujours » Pierre Guyotat (*E*, p. 67). Les photographies portant témoignage des carnages de la guerre d'Algérie lui sont aussi inoubliables



sous le terme d'« expérience », l'on doit concevoir entre le « réel » et le « symbolique » est fort complexe chez Guyotat. Comme l'indique Valérian Lallement en introduction des *Carnets de bord*, l'écrivain cherche « dans le réel, dans l'expérience et dans la vie ce que l'œuvre et la langue ont pré-senti [...], prév-vu, imaginé » (dans *Cb*, p. 15). Plus encore, il l'y trouve une forme de « confirmation » (voir *E*, p. 169).

Les documents paratextuels dont nous parlons, parmi lesquels figurent les *Carnets de bord* de même que l'*Essai biographique* de Catherine Brun, pourraient certes servir des études génétiques ou historiques de l'œuvre. Leurs découvertes ne seraient pas sans intérêt. On mettrait assurément en relief des concordances entre des idiosyncrasies littéraires ou artistiques, et on pourrait discuter de l'affiliation de l'écrivain à *Tel Quel*. Explicite quoique indirecte entre 1969 et 1972, elle relève davantage non pas d'une accointance mais d'une première découverte, pour l'écrivain, d'intérêts et de projets communs chez des praticiens et

---

(Brun, 2005a, p. 77). Parmi ces témoignages visuels de l'abomination, celles, « sacrées », des camps devraient, pense Guyotat, hanter « tout être sensé depuis la fin de la guerre » (*E*, p. 72, 92; voir aussi *V*, p. 128, 211; *Af*, p. 101-102.). À ce sujet, un livre eut en particulier un impact sur Guyotat, alors jeune garçon. Publié en 1946, *Les Témoins qui se firent égorgés* fut l'un des tous premiers documents sur la Shoah à être parvenu au public; il contient plus spécifiquement les témoignages des Résistants qui furent déportés. Il fut édité par Défense de la France, journal clandestin que son oncle maternel Philippe Viannay co-fonda en 1940 et qui devint éventuellement un véritable mouvement de Résistance. Selon Guyotat, le livre fut « composé dans l'année 1945, par [leurs] deux oncles combattants et témoins de l'ouverture des camps », à savoir Philippe et Pierre Viannay, ce dernier ayant servi dans l'armée (*F*, p. 68-70). L'Harmattan, qui réédita l'ouvrage en 2007, l'attribue plutôt à Philippe et son épouse, Hélène. C'est dans ce livre, affirme encore Catherine Brun, que l'écrivain aurait vu ses premières images de corps nus (2005a, p. 39-40).

Rappelons qu'un de ses oncles maternels, Hubert Viannay, périt à Oranienburg-Sachsenhausen, où il a abouti, tuberculeux et malade, après plusieurs mois passés dans deux autres camps en tant que prisonnier de guerre. Depuis sa réédition dans la collection « L'imaginaire », en 1985, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* lui est dédié (voir Brun, 2005a, p. 31, n. 33). En outre, sa tante paternelle Suzanne Guyotat, qui s'associa, comme Hubert, à Philippe Viannay et au mouvement de résistance Défense de la France, fut déportée à Ravensbrück, déplacée à Königsberg, torturée, et finalement libérée à l'arrivée des Soviétiques (voir Brun, 2005a, p. 23-24, 56).

Dans son excellent texte publié dans le numéro d'*Europe* consacré à Pierre Guyotat (2009), Stephen Barber, chercheur et ami de l'écrivain, raconte une « séance de cinéma » singulière qui eut lieu en 1991, dans une baraque-cinéma maintenant détruite du camp de concentration de Oranienburg-Sachsenhausen, là où est mort l'oncle de Guyotat. Le film « montrait la libération du camp par l'armée soviétique en 1945 » (Barber, 2009, p. 165). (Sur ce voyage à Oranienburg-Sachsenhausen, voir aussi Brun, 2005a, p. 406). Pour l'influence du cinéma (vu et produit) sur l'œuvre de Guyotat et de nombreuses références particulières et inédites, nous renvoyons au texte de Barber. Il y relève par exemple l'impact initial de *Los Olvidados* de Buñuel sur *Tombeau* (expliqué dans une entrevue de 1965 difficile à retrouver).



des théoriciens qui deviennent dès lors des « interlocuteurs » privilégiés, voire des complices dans une lutte idéologique et juridique. Avec plus d'audace, on répondrait à la suggestion que Jacques Henric formule sur un ton de fausse plaisanterie en préface de l'édition originale de *Vivre*, à savoir que « quelque étudiant choisisse un jour pour sujet de diplôme universitaire les “rapports de Pierre Guyotat à l'édition et à la presse” » (*V*, p. 275-277). Assurément, un tel examen aboutirait à dessiner le portrait bien pertinent de toute une génération d'intellectuels et d'écrivains.

D'autres éléments méritent l'attention des chercheurs : l'influence des moyens et des procédés issus de systèmes sémiotiques non verbaux (image et son); le rapport à certaines œuvres spécifiques de la musique, de la peinture et du cinéma; les collaborations singulières entre l'écrivain et des artistes peintre, danseur ou photographe (Sam Francis, Bernardo Montet, Klaus Rinke, Éric Rondepierre). Tout cela est, reste à faire. Sans compter que la compilation et l'interprétation des « sources » et des « influences » de l'œuvre guyotienne sont susceptibles de compliquer notre appréciation de ces fictions de l'inhumanité. Car elles exhiberaient combien l'écrivain trouve dans la réalité de certaines relations et événements privés, familiaux ou sociaux<sup>142</sup> ce qu'il faut pour confirmer et enrichir son obsédant questionnement sur les limites de l'humain, de l'obscène et de l'horreur.

Au cours des prochains chapitres, nous contribuerons, de près ou de loin, à approfondir ces questions. Étudier les différents moyens que Pierre Guyotat a pris, au cours des décennies, pour parvenir (ou pour *ne pas* parvenir) à la défiguration de sa langue maternelle nous amène inévitablement à les rencontrer. Pour le moment, nous voudrions considérer

---

<sup>142</sup> Nous pensons évidemment à son expérience comme soldat (c'est-à-dire « semi esclave » et quasiment « nomade ») en Algérie (*Li*, p. 29, 107-108; 2003e; Brun, 2005a, p. 91-113), y compris sa mise au cachot avec interrogatoires brutaux, menaces sur sa vie et tortures cruelles par ses camarades (*V*, p. 191; 1995, p. 25; 2003e, p. 8; 2003f, p. 54; Brun, 2005a, p. 100-103). L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la famille et la collectivité, à travers notamment l'Occupation et la déportation d'un oncle et d'une tante (*F*, p. 13-14, 26-27, 56-57, 132-133, 140), est aussi prédominant. Pierre Guyotat a en outre été victime d'une agression sexuelle collective alors qu'il n'était qu'un garçon. Il en a très peu parlé, mais l'impact du traumatisme est indéniable (*V*, p. 143-144, 194; *Af*, p. 429-433; Brun, 2005a, p. 44-45).

À cette liste, d'autres scènes s'ajoutent, scènes plus ou moins précises, observées et remémorées par l'écrivain, par exemple : celles dont il a été témoin auprès de son père, médecin de campagne (*E*, p. 96-97, 114-115; *Af*, p. 379-380); la vision, à quatre ans, d'une femme qui vient de tuer son mari (*V*, p. 201); un inceste dont il croit être témoin adolescent (*Af*, p. 137-148).

ceci : si l'Histoire impulse d'une manière cruciale cette interrogation sur les formes de la violence esclavagiste et sexuelle – une « fascination obsédante » (*Li*, p. 106), une « obsession » (*F*, p. 186), une « hantise » (*E*, p. 67) pour l'esclavage que Guyotat connaît et reconnaît depuis l'enfance –, c'est à travers des œuvres de langage (représentations verbales ou visuelles) qu'elle se donne à la connaissance. Plus exactement, les traces et les récits du passé font de ce dernier un objet d'*imagination* à l'égal du présent et du futur<sup>143</sup>.

Littérature biblique, œuvres poétiques, traités d'histoire, documents et archives de tous les siècles amènent ainsi l'écrivain à « imager l'Histoire » (*Llf*, p. 31). Un essai autobiographique comme *Formation* propose de nombreuses illustrations du caractère déterminant d'un tel rapport à l'Histoire et à ses textes. De plus, ses premières *Leçons sur la langue française*, offertes à l'Institut d'Études Européennes de l'Université Paris VIII entre 2001 et 2005<sup>144</sup>, permettent d'en démontrer la prégnance : « Il faut imaginer », répète Guyotat, il faut « voir » avec les auteurs de ces textes choisis ce que pouvaient être la dislocation du monde romain, la co-existence transitoire du paganisme et de la chrétienté, le servage médiéval, la violence des guerres, la situation des captifs ou des citées envahies, l'expérience corporelle dans une guerre sans machines, le Paris ténébreux à l'aube de la Révolution (*Llf*, p. 16, 18, 22, 25, 31-33, 157, 164, 446).

Or, dans ses leçons, Pierre Guyotat refuse de choisir entre la littérature et l'Histoire; indissociables, elles sont conjointement convoquées dans l'optique d'une histoire de la

---

<sup>143</sup> Dans « En vrac sur le chaos », texte publié à la une du *Monde*, au printemps 2003, en réaction aux arrestations massives et aux procès de dissidents à Cuba, Guyotat livre « quelques réflexions », qu'il dit « sorties » des dernières décennies de recherche et de labeur : « une pensée continue, écrit-il, celle du travail de création qui se compose – et tient sa force – du savoir historique, de l'expérience du vivant externe et interne, et de la raison commune ». Il poursuit : « Mais comment arrêter un jugement sur du vivant en cours, poignant, dramatique, révoltant! Tchétchénie, Congo, Nigeria, Cachemire, Colombie... Les mutilations, les massacres, les incarcérations, je les vis en moi – l'imagination, ce n'est pas drôle tous les jours, ni toutes les nuits » (2003d, p. 1). À ce sujet, voir aussi 1992, p. 99; 2001c.

<sup>144</sup> Les *Leçons* ont été publiées, à raison d'une demi-leçon par numéro, dans la *Revue littéraire* (des éditions Léo Scheer) à partir de 2004. Elles le furent jusqu'en 2008, puis reprurent durant 2010. Pour nos recherches doctorales, nous n'avons d'abord eu accès qu'à certaines de ces retranscriptions. En 2011, le même éditeur a toutefois fait paraître un recueil reproduisant l'ensemble des séances, y compris l'essentiel des textes littéraires lus par Guyotat. Nous avons donc adapté nos références pour renvoyer à cet ouvrage, plus accessible (*Llf*).

langue française. Présentant un extrait de l'*Apolégétique* de Tertullien, Guyotat tente par exemple de donner une idée de la situation du christianisme naissant comme de l'esclavage « du temps des Romains », puis justifie son choix en affirmant la nécessité d'« évoquer le socle sur lequel cette langue [française] s'est construite » (*Llf*, p. 23).

Parler des mondes et des langues « mortes », c'est donc avant tout parler de la littérature et de la langue *françaises*. On peut le dire autrement : parler de *sa* langue – celle qui définit ensemble une identité linguistique, culturelle, nationale –, c'est parler « du peuple qui l'a faite, de ce peuple dans son ensemble, de tous les peuples qui l'ont constituée à toutes les époques de son Histoire » (*E*, p. 126). En conséquence, il faut admettre que la compilation des « sources » et des « inspirations » de Pierre Guyotat, qu'elles soient biographiques, historiques ou culturelles, serait sans valeur si elle était interprétée en dehors d'une définition poétique de l'*héritage*. Que l'écrivain puisse repérer l'influence d'un livre en particulier, qu'il sache souligner la force de *bouleversement* que certaines lectures ont eu sur lui – bouleversement de la révélation qui ouvre le destin de l'écrivain à de nouvelles possibilités, souvent déjà pressenties<sup>145</sup> –, ne doit pas occulter la prégnance d'une posture d'héritier beaucoup plus complexe, qui engage précisément l'identité même de sa langue maternelle, et qui détermine l'ensemble de son travail poétique.

#### 1.4 Le droit d'inventaire et de transmission

Il importe ainsi de prendre la mesure d'un surprenant retournement de la figure d'écrivain que Guyotat incarne. La réhabilitation récente de l'écrivain « maudit » (dont nous avons parlé en introduction) permet de la mettre en lumière. Pierre Guyotat, au début des années 1970, insistait déjà sur le rôle déterminant de son éducation dans son parcours et dans son écriture. Catholique et classique, sa formation fut fondée sur la transmission d'une culture biblique et gréco-latine. En revanche, le contexte théorique et politique comme le vocabulaire utilisé qui le caractérise peuvent nous amener à n'entendre que le vœu d'un

<sup>145</sup> Voir par exemple *Li*, p. 111; *F*, p. 225-226; *Af*, p. 37; 1985a, p. 35.

arrachement, d'une émancipation, énoncé par l'écrivain et par ceux de ses contemporains qui partageaient le fardeau de cet héritage et de ce combat.

À la fois transgressive et subversive des structures d'autorité, la démarche littéraire de Guyotat et de *Tel Quel* misait sur l'expulsion radicale de tous les avatars de cette culture tels qu'ils déterminaient la *langue littéraire* : rhétorique, psychologie, réalisme – réifications modulées d'une opposition forme-fond sclérosante – mais aussi idéologie idéaliste et toutes les formes de l'« anthropocentrisme » qu'une vision alors reconnue sous le terme de « matérialiste » rejetait en bloc (voir *Li*, p. 33-35, 72). Lorsque Roland Barthes préface *Éden*, *Éden*, *Éden*, il choisit d'ailleurs d'y reconnaître l'événement d'une révolte intransigeante contre des structures qui sont inextricablement littéraires et sociales : *Éden* révèle « une nouvelle mimésis » si entièrement « libre » par rapport à la tradition qu'elle « laisse prévoir une censure forte » (repris dans *ÉÉÉ*, p. 275-276). Dans son introduction à *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes renvoie à une tout aussi irréductible nouveauté, en parlant d'« une langue nouvelle » qui, rejetant complètement l'héritage des « auteurs anciens », est rapprochée de l'entreprise de ces autres « logothètes » heureusement coupables d'« excéder les lois » et les principes idéologiques gouvernant leur époque (1971, p. 8, 16).

Pourtant, au fil des années, Pierre Guyotat n'a pas cessé de revendiquer l'importance de ce qu'il nommait, déjà en 1970, « un inconscient culturel gréco-latin ». Remarquons bien que cet héritage agit précisément là où on l'attend le moins :

Je crois qu'il n'y a pas de corporalité « normale » ou « anormale » il y a tout simplement une corporalité-limite (c'est-à-dire telle qu'elle opère à la limite de la masse et de l'individuel) où il me semble qu'un inconscient culturel gréco-latin (traductions scolaires des grands auteurs antiques, esclavage antique, lecture enfantine des tragédies de Sophocle et des résumés des autres grands tragiques), travaille, impulse le texte que je produis et pour longtemps encore. (*Li*, p. 46)

Si cette revendication n'est pas nouvelle, elle n'est pas non plus tombée en désuétude. Il n'y a pas d'abjuration chez Guyotat. En fait, cette reconnaissance de l'« inconscient culturel gréco-latin », archaïque, aux sources même de son travail des limites a depuis été réinvesti avec force.

En effet, depuis quelques années, l'auteur d'*Éden*, *Éden*, *Éden* fait plus que jamais valoir son attachement à cet « inconscient », et ce, au moment où il agonise dans l'oubli. L'éducation dont Pierre Guyotat se souvient dans *Formation* est l'affaire d'un monde ancien, dont les jeunes écrivains et les jeunes lecteurs, produit par l'école moderne et post-humaniste, n'ont pas la référence. Cette mémoire, toujours vive pour Pierre Guyotat, qui veut bien la transmettre encore, n'est pas particulièrement prise en charge par la littérature contemporaine; refoulé par excellence de l'esthétique post-moderne, elle est au mieux tombée en désuétude, même dans ce régime romanesque mélancolique, préoccupé par la disparition et un certain devoir de mémoire, qui accueille avec joie les spectres d'une littérature survivant à sa conjuration. Lionel Ruffel (2005) en particulier affirme que Guyotat fait partie, à sa manière, de cette littérature du « dénouement », si tant est que l'on consent à reconnaître, dans toute son œuvre, la hantise des camps, des génocides et des exterminations, rappelées des temps immémoriaux<sup>146</sup>.

Depuis la parution de *Progénitures*, il semble qu'une part importante des prises de parole de l'écrivain relève d'un propos tenu sur le patrimoine historique et culturel dont il hérite, comme s'il venait réhabiliter une posture créatrice contraire à celle de la modernité tardive ou de la post-modernité dans son rapport mortifère à la tradition. La situation est paradoxale, à plusieurs égards surprenante. Ne pas voir l'étrangeté de la chose serait dans tous les cas une erreur. D'autant plus que son effet est spectaculaire : la réception et le crédit porté à l'œuvre et à son auteur sont sans précédent dans la carrière de l'écrivain.

Revendiquant désormais le statut d'« artiste » et d'« acteur » de l'Histoire (*Llf*, p. 15), Guyotat en finit pour de bon, dirait-on (mais tout était déjà là, tout avait déjà été dit par lui qui ne désavoue rien au fond), avec le soupçon d'intransitivité, faisant de la littérature au sens large le créneau d'un savoir vital sur le monde et sur l'homme. Dans ce retournement même, Pierre Guyotat persiste à se faire l'icône d'une époque, et ce n'est pas peu dire : l'écrivain

<sup>146</sup> Voir, entre autres : *E*, p. 78, 92; 2003b; 2003d; 2003f; 2005e; *Af*, p. 73, 101-102, 256, 291-293, 347, 370-379. Du côté de la critique de l'œuvre de Pierre Guyotat, on relèvera par exemple Brun, 1999; Surya, 2000; Ruffel, 2004, 2005; Kendall, 2008. Nous rappellerons que Jean-Luc Godard, dans son court-métrage *De l'origine du XXI<sup>e</sup> siècle* (2000), superpose des extraits de l'enregistrement sonore accompagnant *Progénitures* à des images témoignant des camps nazis et des goulags soviétiques.



maudit et illisible, cette légende de l'avant-garde, ce monstre littéraire auteur de livres indéchiffrables et horribles, répond désormais au besoin d'un retour au récit et à l'histoire, d'une connexion renouvelée entre le langage et le « réel ».

Il est, comme l'annonce le titre de la préface à ses *Carnets de bord*, un « réaliste de l'imaginaire » (2005b, p. 7).

*Explications* avait établi la scène sur laquelle un Guyotat revu et corrigé allait ensuite prendre la parole, c'est-à-dire être entendu, comme à neuf pour certains lecteurs : « [I]l faut cela de temps, que Pierre Guyotat écrive depuis quarante ans, pour qu'à son auteur lui-même une œuvre apparaisse si matérielle, si visible, et qu'elle s'en remette, pour le lecteur, non plus à des diktats théoriques, mais "au bon fonctionnement de la fiction" », s'exclame Tanguy Viel dans *Tout s'explique*, heureux d'avoir trouvé dans *Explications* ce qu'il fallait pour oublier les « grandes synthèses théoriques » et les « discours à thèse » révolus – ceux des textualistes notamment – et entendre, enfin, Guyotat qui « n'a de cesse de répéter son désir de dire le monde » (2000, p. 24, 12, 16, 20).

Dans le même élan, l'ensemble de son parcours poétique est replacé dans des lignées qui remontent très loin dans l'histoire de la civilisation occidentale, invitant évidemment à revoir l'originalité et le caractère inouï de son œuvre, c'est-à-dire de son imaginaire comme de sa langue. C'est ainsi que Pierre Guyotat est devenu dans le champ culturel un spécialiste de l'archive et de l'artéfact, de la mémoire et de l'histoire. Il retrouve sa place parmi une communauté « de frères en art », pour reprendre l'expression de sa biographe, qui constate les effets d'une extension de son « aura » et de son « autorité » :

De plus en plus, Pierre Guyotat gagne en aura et en autorité. On lui demande désormais, non seulement de se faire le critique et l'analyste de ses propres textes, mais aussi d'évoquer les arts. Il s'agit à la fois d'éclairer son parcours, d'articuler création personnelle et fréquentation des grandes œuvres, et de donner un nouveau souffle à ces œuvres du passé en les abordant à la lumière d'une sensibilité particulière. (Brun, 2005a, p. 434)

À la suite des invitations multiples qui lui sont lancées comme des projets initiés par l'écrivain lui-même depuis 2000, Pierre Guyotat « semble exercer un droit d'inventaire et

transmettre le patrimoine culturel qui l'a imprégné » (Brun, 2005a, p. 438). Nous souhaitons considérer maintenant les textes où il « exerce » un tel « droit ».

### 1.5 Œuvrer sans la fiction : nouveaux états du paratexte auctorial

En quatrième couverture d'*Explications*, on peut lire cet énoncé programmatique :

Comment un tel monde est-il né? Comment ses représentations se sont-elles imposées? [...] Et comment la langue la mieux faite pour dire ce monde et le chanter, celle de *Progénitures*, s'est-elle, livre après livre, composée? Enfance, formation, références, Histoire, engagements, création [...]

S'inscrit, dans cette lancée d'« explications », la série plus autobiographique inaugurée par *Coma* en 2006. (Autobiographique? Il serait plus prudent d'encadrer cette étiquette de tous les guillemets possibles, tant il est vrai que Guyotat se montre, précisément, bon héritier de la postmodernité et de ce qu'elle a pu reconnaître quant à l'instabilité et l'insaisissabilité fondamentale du « sujet ».) Ces publications périfictionnelles, sans équivalent dans l'œuvre, inaugurent conjointement la reconnaissance institutionnelle de plus en plus importante pour l'écrivain, pour ne pas dire sa nouvelle lisibilité.

Quels sont ces ouvrages? *Coma*, d'abord, permet à l'écrivain de revenir sur sa dépression de 1981. Le récit paraît accompagné d'illustrations (gravures, peintures, publicités, photographies et photogrammes) représentant les « images qui [les] ont formés, enfants, [ses] sœurs et frères et [lui] » (C, p. 233). Ensuite, dans *Formation*, publié en 2007, Guyotat prolonge et développe un récit qu'il avait pu commencer, par exemple, dans un entretien resté inédit jusqu'à la publication de *Littérature interdite* (« Nouvelles “incongruités monumentales” », p. 74-129). Il raconte comment, par la médiation de la famille – plus particulièrement de sa mère mélomane et politisée<sup>147</sup> – et puis par le relais des professeurs,

<sup>147</sup> Dans *Littérature interdite*, la culture de sa mère est jugée incomplète et inadéquate (plus précisément complice par « passivité » à l'ordre bourgeois honni) par l'écrivain qui tente de s'en émanciper (voir *Li*, p. 99, 116). En revanche, cette ambivalence du fils envers la valeur de la culture de sa mère a disparu dans *Formation* et *Explications*, où on peut lire : « ma mère intervenait toujours de façon très discrète pour référer ce que nous [les enfants] vivions à des images qui le dépassaient

sont parvenus à l'enfant qu'il a été le sentiment historique, les mythes et légendes nationales et bibliques, enfin l'amour de l'art, contribuant à lui donner le sentiment d'appartenir à des filiations qui le précèdent et le débordent, d'être partie prenante d'une histoire qui l'anticipe et le dépasse. Finalement, cette exploration des fondements de l'œuvre et de son ancrage biographique et culturel se poursuit avec *Arrière-fond*, paru en 2010, à ce jour le dernier opus de cette série.

Il nous paraît nécessaire de bien mesurer l'importance de toute une autre série d'interventions de l'auteur dans le champ culturel. On aurait tort de la placer en marge de son œuvre sous prétexte que, contrairement à *Littérature interdite* ou *Vivre*, elles ne portent pas spécifiquement témoignage du travail poétique de l'écrivain, son fonctionnement, ses angoisses, etc. Les prises de parole publiques dont nous nous apprêtons à parler sont, au contraire, les plus à même d'exhiber la nouvelle « autorité » et le nouvel « aura » culturels (Brun, 2005a, p. 434) conquis par lui depuis que, selon l'interprétation de Catherine Brun, il a découvert une posture paratextuelle libre et pacifiée, « sans vaine agressivité ». C'est *Explications* plus que *Progénitures* qui change tout, et d'abord la manière dont l'écrivain cherche à aménager un espace de lisibilité *contre* ses fictions, voire en dépit d'elles :

Dans une langue belle, sobre et pure, le lecteur découvre un personnage et un univers mental qu'il n'imaginait pas : apaisé, ouvert sur les autres et le monde, partie prenante dans les drames et les secousses de l'époque, sans vaine agressivité; un homme, aussi, que l'art d'écrire a depuis longtemps, pour le meilleur (la jouissance de créer) et pour le pire (la fatalité de la non-paternité), mis à part. Éric Loret ne s'y trompe pas, qui évoque « un des plus beaux livres de prose poétique qui aient été donnés à lire récemment ». Pierre Guyotat mettra près de deux ans pour parvenir à ce constat. Sa parole s'en trouvera considérablement libérée, *comme s'il n'était plus besoin de créer de fiction pour œuvrer*. C'est un autre rapport au monde, plus collectif et plus détendu, qui est ainsi établi. (Brun, 2005a, p. 430, citant Loret, dans *Libération*, 23 mars 2000. Nous soulignons.)

L'œuvre aurait donc trouvé la voie d'une parole pacifiée, collective, en se défaisant de la subordination aux écrits fictionnels? Faut-il secondariser la défiguration réalisée dans la fiction par rapport à son projet, ses motifs, ses discours?

---

largement; qui relevaient ce que nous vivions de commun et d'enfantin, vers l'héroïque, vers le mythe » (p. 140-141).

La question reste ouverte. Nous commencerons par recenser les produits de cette « libération » de la parole de l'auteur sur la culture et les arts. En 2001 donc, l'écrivain a contribué à un numéro spécial de la *Revue de la Bibliothèque nationale de France* consacré aux « Collections sous le regard des écrivains » en parlant de son rapport aux archives (gravures de Delacroix, estampes de Callot), mais aussi à la musique de Schumann (2001c). L'année suivante est plus prodigue. L'étonnante série de vingt-cinq entretiens est diffusée sur France Culture en 2002; elle sera publiée sous le titre *Musiques* en 2003 (2003b). C'est, dit-on en préface, Guyotat lui-même qui s'est montré intéressé à faire une histoire radiophonique de la musique. Mais elle est parallèlement l'occasion pour lui de revenir sur le rôle joué par la musique, et certains morceaux en particulier, dans sa vie et dans sa création. Guyotat venait alors tout juste de répondre à l'invitation de Bernard Comment, de France Culture<sup>148</sup>, pour un « Exercice d'admiration » consacré à Jules Michelet (Brun, 2005a, p. 437-438).

Dans ce parcours des arts nobles et moins nobles, le cinéma ne sera en outre pas en reste : Pierre Guyotat a l'occasion de préparer une sélection « "idéale" » d'œuvres cinématographiques et de les présenter personnellement, lors d'une exposition consacrée à son travail et à sa vie et présentée au Centre international de poésie Marseille à l'automne 2000 (programme, cité dans Brun, 2005a, p. 435)<sup>149</sup>.

De plus, en 2008, l'équipe de « La Fabrique de l'Histoire », émission diffusée sur France Culture, l'invite à dévoiler son « imaginaire historique », lequel se révèle être celui d'une « histoire totale » où le verdict postmoderne de la fin de l'Histoire paraît sans pertinence ni intérêt.

À cela s'ajoutent ces vingt-trois *Leçons sur la langue française* dont nous avons déjà parlé, données entre 2001 et 2004 à l'université Paris-VIII, et dont la somme est parue en 2011 (*Llf*).

<sup>148</sup> « France Culture ouvre de plus en plus régulièrement ses ondes au formidable causeur qu'il est redevenu », note Catherine Brun avant d'introduire un entretien avec Colette Fellous, hôte de l'émission « Carnet Nomade », diffusé à l'automne 2001 (Brun, 2005a, p. 437).

<sup>149</sup> L'événement au Cip Marseille aboutira à un dossier publié dans le *Cahier Critique de poésie*, en collaboration avec les éditions Farrago. Le texte de Guyotat n'y est toutefois pas reproduit. Pour prendre connaissance des films choisis par l'écrivain, se référer à Brun, 2005a, p. 435, n. 404.



Par ailleurs, en 2011, Jean Rouaud invite Pierre Guyotat à participer au numéro spécial préparé, à l'occasion du centenaire des Éditions Gallimard, pour la *Nouvelle Revue française*. En guise de portrait du « roman du XX<sup>e</sup> siècle », Guyotat fait le récit des derniers jours de la guerre d'Algérie, où il était alors affecté : soldat, il traverse alors les événements historiques en acteur, en témoin, en lecteur aussi. Ces jours sont rythmés par le référendum, le massacre, mais aussi par la lecture, silencieuse ou partagée avec ses camarades, du *Domaine* de William Faulkner, « récemment paru » (2011b, p. 186); le récit se termine sur l'une de ces lectures à voix haute, le soir du 7 juillet 1962, en commémoration du décès de l'écrivain américain, survenu la veille.

### 1.6 L'héritier total

Après les postures nettement polémiques et agoniques de *Littérature interdite* et de *Vivre*, la parole paratextuelle de Guyotat est maintenant pacifiée. Elle cherche à rendre compte avec la plus grande authenticité, la plus grande pureté aussi, de ce qui fait la cohérence de son parcours et de l'œuvre qu'il rend possible. Jamais leur singularité n'a paru plus irréductible, moins vulnérable aux détracteurs, alors que précisément ce nouvel investissement d'une énonciation auctoriale en bordure et en complément des fictions permet une véritable réhabilitation institutionnelle de l'auteur.

Car Guyotat, après avoir incarné le mauvais héritier des Lettres – « totem » de l'avant-garde (Forest, 2006, p. 279), il risque toujours de l'incarner –, peut désormais aussi bien représenter celui qui pratique le mieux l'*anachronisme*. Non pas que l'écrivain abjure la profession de foi anti-rhétorique et anti-idéaliste énoncée dans sa jeunesse, ni qu'il réclame le retour d'une pratique conventionnelle de la fiction; au contraire, la tradition romanesque et ses avatars, « tout ce sur quoi, jadis, s'exerçait [leur<sup>150</sup>] volonté de subversion constructive

<sup>150</sup> L'utilisation par Pierre Guyotat d'un déterminant de la première personne du pluriel porte ici à confusion, car les propos qui précèdent cette phrase ne permettent pas d'identifier de référent. Dans ce « nous » dit à demi-mot semble être énoncé un sentiment d'appartenance à un projet collectif, partagé au minimum par son interlocutrice Marianne Alphant, qui a été, dès les années 1970, l'une des premières lectrices et commentatrices de l'œuvre. Ce « nous » renvoie peut-être aux activités de l'avant-garde, nommément de Tel Quel.



généralisée » demeurent, en 2000, « ce qu'il faut évacuer » (*E*, p. 59). Mais apparaît mieux que jamais, dans la parole paratextuelle guyotienne, la nécessité de la commémoration, pour ne pas dire de la *résurgence* d'un passé à la fois perdu, préservé à travers le travail souterrain d'un « socle », et redécouvert par un écrivain qui renouvelle notre rapport à la langue littéraire.

Or, c'est précisément cette aporie d'un passé toujours à venir ou d'un avenir toujours perdu que la force *prophétique* de la langue et de l'imaginaire guyotiens, souvent exaltés par la critique, ne permet pas toujours de mettre en valeur.

À tenter de définir le rapport de Pierre Guyotat à l'histoire littéraire et culturelle, on n'en sort en effet pas sans quelques contradictions. Une dette revendiquée à l'égard des grands auteurs grecs et latins rejoint la référence maintenue aux textualistes, en passant par Dostoïevski et une multitude de traités scientifiques ou technologiques. Il en va ici comme de l'ensemble du paratexte guyotien : alors que l'écrivain accumule les indications pouvant amener ses lecteurs à mieux comprendre la nature de cet « inconscient » qui « travaille » et « impulse » l'œuvre (*Li*, p. 46), pour reprendre les termes de Guyotat, le résultat ne peut être qu'un certain désarroi. L'ouvrage de Catherine Brun et les essais paratextuels principaux de Pierre Guyotat ont par exemple déjà suffi à John Taylor pour parvenir à donner un sens à l'écriture défigurée d'*Éden* ou de *Progénitures* en recourant aux « dehors » de l'œuvre.

John Taylor est l'auteur de *Paths to Contemporary French Literature. Volume 2*, un ouvrage d'introduction à la littérature française contemporaine (2007). Pour lui, les essais périfictionnels constituent de « précieuses lectures préparatoires [*invaluable*

---

Le surgissement de l'expression « notre volonté de subversion » est donc inopiné. Nous nous garderons d'en faire une interprétation abusive. Relevons seulement qu'en regard du parcours de l'écrivain, il s'agit d'une *résurgence*, après une époque où les moyens d'expression et d'action de la révolte de ceux qui ont d'abord accompagnés et soutenus Guyotat lui ont semblé frivoles et complaisants. C'est une *résurgence* toujours ambiguë, du reste, puisque un peu plus tôt lors de l'entretien avec Marianne Alphant, l'écrivain critiquait la « régression » et les « démissions successives » dont certains « installateurs » de l'avant-garde ont fait preuve, et dont il a toujours voulu se dissocier (*E*, p. 29). (Pour cette rupture voulue ou subie, voir les textes de 1975-1977 recueillis dans *Vivre*, et notamment p. 196, 200.)

En somme, cette ambiguïté fait signe à une cohérence profonde dans l'entreprise que Guyotat poursuit depuis des années, et qui implique le refus de renier ce que le formalisme, le structuralisme ou le textualisme ont permis de mettre en branle au plan de l'écriture anti-mimétique.

*propaedeutics*] ». Leur utilité est évidente : elles permettent de reconnaître que telle expérience, telle lecture, l'apport de telle langue, la fréquentation de telles œuvres musicales ou picturales peut donner forme, voire expliquer la violence et l'abomination dont relèvent à la fois la langue et l'imaginaire guyotiens. Une pareille approche peut évidemment paraître réductrice; d'ailleurs elle aboutit à une impasse, c'est-à-dire à l'énoncé d'une contradiction qui apparaît ici irréductible :

These corporal, philological, phonetic, prosodic, and musical underpinnings of his œuvre should have made it evident by now that something at once new and ancient, visionary and anachronistic, defines his approach. He is surely a radical in his no-holds-barred exploration of subject matter avoided by most poets and writers, but he is also a conservative who highly values declamation, epic amplification, and classical prosody. He pays homage to Artaud, but also to Alfred de Vigny and André Chénier. If you suspect that he might like, say, underground rock music, you learn that he much prefers Stravinsky – as well as Indian and Afghan classical music. He marvels at both contemporary architecture and fossils. (Taylor, 2007, p. 304-305; aussi 2006)

On savait Guyotat subversif et visionnaire, mais voilà qu'il se révèle aussi un « classique ». Il est, dans tous les cas, le contraire d'un épigone de l'avant-garde (Taylor, 2004, p. 132). Ce sera d'ailleurs tel, mais « sans paradoxe », que Valérien Lallement considérera l'artiste : « un "classique" » (*Cb*, p. 12). Dans sa préface aux *Carnets de bord*, après avoir souligné « la fréquence des notations concernant les autres arts » et « les rapprochements souvent faits par Pierre Guyotat entre son œuvre et les œuvres passées », Lallement fait donc valoir que pour l'écrivain, « l'œuvre nouvelle est le prolongement et l'aboutissement des œuvres passées, en même temps que leur renversement ». De surcroît, il relève, avec justesse à notre avis, à quel rêve de *totalité* cette attitude par rapport aux sources ou aux influences fait référence : considérant ses propres œuvres passées comme celles des autres, cherchant à solder dans une « culture complète » à la fois « les évolutions » et « les ruptures de l'histoire universelle de l'art », Guyotat est mu par un « désir de totalité » nettement « à rebours du contexte des années soixante : défaite de la totalité, structuralisme, Nouveau roman, etc. » (*Cb*, p. 12).

Tout se passe comme si le rapport de l'écrivain aux traditions et à l'histoire, en passant par l'interdisciplinarité même de son approche esthétique, indiquait une volonté de s'appropriier *tous* les héritages qui sont susceptibles d'informer sa démarche malgré lui. Plus

encore : il est non seulement question de l'histoire de la littérature et de la langue françaises, mais de tout ce qui lui échappe ou la déborde, la précède ou la dépasse (sa préhistoire, les autres langages, le corps, etc.). Il y a là une démesure qui n'est pas sans concourir à maintenir vivante sa légende, parce qu'elle se prolonge dans une figure de l'écrivain pensé en héritier total et idéal (d'où notamment le démenti de ce titre au profit de celui d'artiste). L'anachronisme travaillé des références, de la langue et de l'imaginaire indiquent, il nous semble, le rêve d'un héritage parfait et grandiose, c'est-à-dire un patrimoine qui ne recueille pas seulement ce qui est et ce qui a été, mais tout aussi bien ce qui aurait pu et pourrait encore être. Sont joints le possible et l'impossible, l'envers du réel et de l'histoire avérée.

Car c'est l'avenir inédit de la langue et du livre que Guyotat cherche à révéler; et les temps se plient et se déplient alors que l'œuvre guyotienne, sollicitant le pouvoir singulier de convoquer la plus grande masse possible de passé, jusqu'aux sources de la parole et de la culture, apparaît (enfin) pour ce qu'elle est, c'est-à-dire moins destructrice que prophétique, moins intéressée par la négation des legs que soucieuse d'anticiper un avenir paradoxalement mythique<sup>151</sup>.

Légataire, l'écrivain a-t-il donc soin de préserver, de dépasser, de *liquider* le passé qu'il porte et incarne? Qu'est-ce que faire honneur au legs des « Anciens, ceux qui ont précédé dans tous les domaines de l'art », dont l'écrivain veut devenir le descendant, en poursuivant leur œuvre (1985a, p. 35)? Lors de la quinzième séance de ses cours sur la langue française, consacrée au « style magnifique du XVIII<sup>e</sup> siècle » (*Llf*, p. 430) dont il est l'un des plus grands hérauts, Pierre Guyotat célèbre la beauté « exceptionnelle » de la langue de l'*Histoire naturelle*. Toutefois, il prend soin de préciser auparavant sa vision de l'histoire comme enchaînement de générations, c'est-à-dire comme avancée piétinante : « chaque fois des gens jeunes, des enfants refont l'histoire, reprennent ce qu'on leur a laissé, revivent ce qu'ont vécu les autres » (*Llf*, p. 425). Le mouvement de l'histoire est alors celui de « cet avalement, ce désir de vivre, puis de liquider, ce que les précédents ont vécu » qui fait la vérité de la « force de la jeunesse » (*Llf*, p. 426).

---

<sup>151</sup> John Taylor, dans ses textes consacrés à l'œuvre de Pierre Guyotat, le répète souvent : si le temps est si « élastique » (2004, p. 134) dans ses œuvres, c'est qu'elles rapportent à elles l'imagination du passé, du présent et du futur tout à la fois.

La théorie des « indications » que nous avons déjà eu l'occasion d'examiner (voir chap. 2.3.2), n'était-ce pas déjà une manière d'envisager l'histoire culturelle où tout artefact, tout patrimoine est disponible à l'« avalement » par ceux qui suivent? La continuité à laquelle Guyotat veut participer est marquée par des réappropriations répétées, qui ont précisément pour but d'effacer les traces et de reprendre ce qui faisait le propre de l'héritage afin de mieux le défaire.

Le recul dont nous jouissons par rapport aux discours qui ont d'abord pris l'œuvre en charge, nous permet surtout de voir la force de *présence* de son écriture plastique, qui se manifeste à travers non seulement les rejets et les tables rases, mais aussi les incorporations et les anticipations qui la façonnent. Car la défiguration du langage, approfondie au risque de l'illisibilité et de la mise au ban de l'écrivain, désigne avant tout un mode d'investissement du *présent* de l'écrit. Or, cette force de présence ne désigne pas à proprement parler le *présent* mais un temps qui le conteste radicalement, nécessairement. Tendre vers le passé et le futur, c'est choisir de « prolonger » le présent : « [J]'évolue dans une autre temporalité », confiait l'écrivain à Catherine Brun dans un entretien récent. « Quand je vois quelqu'un, je l'imagine enfant ou vieillard, je ne peux me résoudre au constat de ce qui est. Je passe ma vie à prolonger ce que je vois, ce que je ressens, dans le futur comme dans le passé » (2009, p. 16).

Cette autre temporalité, nous proposons de la penser comme *uchronie* : un temps impossible, rêvé comme alternative à la contingence d'un présent mais aussi comme émancipation de tous les autres temps qui s'y intriquent<sup>152</sup>. Tel serait l'horizon d'une déroutante téléologie de la langue qui représente, nous semble-t-il, l'un des secrets que le paratexte guyotien cherche à la fois à partager et à arracher au lecteur.

---

<sup>152</sup> Nous reprenons ici à notre compte le concept foucauldien d'*hétérotopie*, lequel est défini comme « contre-espace », « espac[e] absolument autr[e] » qui n'a pas de lieu propre mais qui est la « contestation de tous les autres espaces » (Foucault, 2009, p. 24-25, 34). De l'espace au temps, il y a un pas, mais Michel Foucault envisage les hétérotopies et les hétérochronies comme étant « parentes », les premières incarnant souvent les secondes (p. 30).

## 2. Origine et destin de la langue française

### 2.1 La langue est vivante, et impure

Pierre Guyotat, on s'en doute, a une vision de la langue comme système en constante évolution. En ce sens, il hérite d'un savoir linguistique moderne, et conçoit l'usage comme une force de transformation de la langue. Mais l'usage littéraire a de toute évidence un statut particulier, et Guyotat attribue aux écrivains, du moins ceux qui sont comme lui d'« *humble[s] laboureur[s] de la langue* » (C, p. 48) ou des « *délieurs des langues mortes* » (Cb, p. 222), le pouvoir mais aussi le devoir d'en informer le devenir. Dans *Explications*, on peut lire :

On parle avec une langue qui est une langue qui passe, qui n'a pas toujours été parlée comme ça, qui ne sera plus parlée comme ça dans cinquante ans, dans trente ans. Une langue, c'est une formation impure; ce n'est pas d'origine divine, donné une fois pour toutes; quand on a une vision fixe, non historique de la langue, on n'éprouve pas le besoin de la changer, on écrit « plat » et on réproouve celle ou celui qui change, *pour efficacité*, pas par plaisir esthétique, ne fût-ce qu'une voyelle de la langue. En France, surtout. (E, p. 69-70)

L'« impureté » essentielle de la langue représente le tribut d'une identité toujours transitoire et fragmentaire, produit d'un mélange monstrueux entre « ce qui passe » et ce qui reste, entre ce qui change et ce qui demeure. La tâche des écrivains n'est pas tant d'user de la langue que d'altérer l'équilibre précaire d'un système (synchronique), équilibre ou état qui ne garantit jamais sa conformité à l'« origine », qui ne dit rien de sa capacité ou de son incapacité à admettre sa conservation.

La langue change donc, mais en quoi les changements « *pour efficacité* » précipités par les écrivains sont-ils différents des mutations ordinaires, accidentelles et anonymes, de la langue? D'une manière intéressante, l'écrivain, se donnant en 1970 pour tâche de « fai[re] subir sa poussée historique » au français, insistait moins sur les disparitions (sur « ce qui passe » dans la langue) que sur ce qui, y survivant, la condamne à l'erreur. Pour lui, le danger est celui d'une inadéquation de la langue à l'expérience de ceux qui l'utilisent et qui espèrent s'y reconnaître :



En premier lieu, je travaille un matériau, une matière première : ma langue maternelle – ce qui constitue déjà psychanalytiquement un acte scientifique. À cette langue prise à un stade historiquement donné, 1970, je fais subir sa poussée historique, produite par un bouleversement simultané de la syntaxe, de la sémantique et de la ponctuation, mises en œuvre d’abord expérimentalement. Pourquoi ce bouleversement ? Parce qu’au niveau du sens, une trop grande masse de formules lexicales et syntaxiques participe encore d’un niveau scientifiquement périmé, – perpétuées jusqu’à nous par les nécessités de la valorisation idéaliste : comment expliquer qu’aujourd’hui encore, quatre siècles après Copernic, on utilise officiellement des termes aussi inexacts et anthropocentristes que « coucher de soleil », « lever de soleil », etc. ? (*Li*, p. 28)

Une fois l’arbitraire de la langue et ses manifestations diachroniques admis, le rêve cratylien survit toujours, invitant à corriger la manière dont la langue donne forme au sujet et à son rapport au monde<sup>153</sup>. L’objectif de Guyotat semble être alors de saisir, à travers la langue, une réalité qui existe hors du regard humain. Il affirme que la « force du style » (*Li*, p. 12) est précisément ce qui permet de subvertir ce qui, dans la langue (ses signes, son code, sa norme), fait écran au monde. Il suffit que l’écrivain tire le meilleur parti de ses qualités plastiques pour qu’elle produise une rencontre avec l’objet qui, toute artificielle qu’elle soit, ait la « fidélité » et l’« immédiate[té] » d’un événement imprimé sur la pellicule d’une caméra devant laquelle le « reporter [...], en tant qu’individu, [...] disparaît<sup>154</sup> » (*Li*, p. 12).

Vivante au risque de l’« impureté », la langue française ne connaît d’état qu’imparfait aux yeux de Guyotat qui cherche à faire advenir un français inédit et corrigé. Formation synchrétique où des éléments expulsés à certains moments de son histoire rencontrent ceux

<sup>153</sup> Gérard Genette (1976) a proposé de nommer « mimologisme secondaire » cette attitude nostalgique d’une motivation naturelle et mimétique du langage. Comme Genette le souligne, ce « mimologisme » postule par ailleurs que cet état idéal n’a jamais existé, la langue ayant toujours été entamée par l’arbitraire. Le « mimologisme » réfère alors au « désir presque irrésistible qu’on y éprouve de *corriger* d’une manière ou d’une autre cette erreur du nomothète que Mallarmé appelle “le défaut des langues” », manifesté dans une pensée théorique ou poétique qui « s’en prend à la langue telle qu’elle est, mais non pas telle qu’elle pourrait être ; ou plutôt, qui *en appelle* de la langue telle qu’elle est à la langue telle qu’elle pourrait, et par conséquent *devrait* être » (1976, p. 36).

<sup>154</sup> Une telle conception du style et de ses effets correspond presque exactement à celle que Didier Anzieu propose dans un article d’abord publié en 1977 et intitulé « Les traces du corps dans l’écriture : une étude psychanalytique du style narratif ». Selon le psychanalyste, « le pouvoir du style réside dans [...] l’illusion symbolique », c’est-à-dire dans sa capacité à déjouer les censures psychiques afin de réintroduire, dans le code du langage naturel et malgré son arbitraire, l’illusion d’un rapport de ressemblance ou de contiguïté entre les mots et les choses. Que le mot ressemble à la chose ou en soit « une partie constituante », l’illusion est de toute façon ancrée dans la nostalgie d’une relation fusionnelle, prélinguistique ou infralinguistique, à la mère (1989, p. 183).

que l'écrivain invente par anticipation, cette langue plus « efficace » porte la mémoire d'un passé qui paraît ici être à la fois ce qu'il faut conjurer et ce que le futur cherche à rattraper. La langue maternelle bouge, se métamorphose sans cesse, mais au fil de cette évolution infinie ce qu'elle laisse derrière menace-t-il de se répéter sous la forme d'un destin accablant? Ses scories la condamnent-elles à un devenir dont l'écrivain doit la sauver, ou représentent-elles son bien le plus précieux, à recouvrer dans le geste poétique qui la pousse en avant?

L'effacement et la réactualisation apparaissent comme les deux versants d'un même geste de « dévoilement » (*Li*, p. 72) d'un français que personne ne sait encore parler :

Ainsi, le mot même de « violence », je l'ai ôté du vocabulaire de ce texte [*Éden, Éden, Éden*], où le mot « souillé », par exemple, a été réinvesti d'un sens particulier, selon son étymologie. Tout cela implique beaucoup de travail [...]. Je travaille à la suppression, à l'anéantissement de certains mots, de certaines tournures, prépositions, de conjonctions, de pronoms, etc. Et ce travail est celui d'un remaniement total de la langue : pouvoir écrire un texte qui compte 280 pages, avec les seuls mots que je juge dignes maintenant de figurer dans le vocabulaire matérialiste, est un travail énorme, dont on ne se fait pas encore une idée assez précise, et qui oblige pratiquement à enlever, à bousculer, à anéantir tout le vocabulaire qui sous-tend notre littérature, et donc notre langage quotidien. (*Li*, p. 52; voir aussi p. 64)

Mais l'avenir télescope le passé. Car les « bouleversements » que l'écrivain inflige au français peuvent, met-il en garde, « nous porter loin en arrière, aux origines de notre langue » (*Li*, p. 72). Nourrie d'un refus radical du présent, la démesure de la posture d'héritier que Pierre Guyotat incarne – en historien comme en poète – fait signe vers toutes les possibilités, avérées ou inédites, oubliées ou inconnues, d'une langue qui se révèle davantage au lieu de ses limites :

Quand j'écris, j'ai toute la langue française avec moi dans l'oreille. [...] C'est une affaire très minutieuse, pas du tout sauvage, qui prend en compte toute la langue, son histoire, ses confins, les autres langues avec lesquelles elle a été en contact, ses diverses accentuations. J'ai trouvé ainsi, dans la langue française, des choses qui y étaient déjà, intégrées en profondeur, attachées à la mélodie de cette langue<sup>155</sup>. (2010b, 5<sup>e</sup> question)

<sup>155</sup> En 1984, invité à l'émission littéraire de Bernard Pivot pour sa publication récente du *Livre*, Pierre Guyotat a déjà commencé d'explicitier ce mouvement ambigu, positif et négatif, qui cherche à retremper la langue dans ses origines pour lui inventer un autre destin où elle persiste et disparaît à la fois; il en situe les premières manifestations dans *Prostitution*. Après la présentation de Pivot, qui a même demandé que la caméra montre le spectacle sur la page de cette langue française « charcutée », Guyotat explique en effet : « Vous savez, c'est pas d'aujourd'hui que je fais... Il y a, enfin, le dernier

Le français défiguré de Guyotat, ce pourrait être cela : une langue où la force à la fois destructrice et créatrice de sa motricité historique, où le pouvoir à la fois déstructurant et structurant de l'étranger et des « confins » du propre, sont mis en œuvre et sans cesse relancés. L'écrivain de la défiguration, écrit Evelyne Grossman, explore « l'impureté radicale de la langue, ces micro-étrangetés à elle-même qui la font vivante » : il « explore son humus » (2004, p. 48). Une telle démarche invite précisément à revoir l'histoire du français, à réécrire la fiction de sa naissance, de son développement et de sa trajectoire en lui imprimant la marque de découpes, de plis, d'apparitions éphémères ou d'amorces rétroactives.

## 2.2 Ce qu'il faut faire de l'histoire de la langue française

Dire que la langue est une formation historique ne suffit donc pas; il faut encore percer l'écran des histoires, déjouer les constructions rétroactives de l'histoire littéraire en retournant dans un passé qui tient désormais de la crypte où sont recueillies les sources impures et les refoulés de la langue. Pour Pierre Guyotat, il y a une nécessité de la pensée littéraire : elle doit se réapproprier la mémoire de sa langue propre et lui imposer cette « poussée historique » dont elle a besoin. Tout se passe comme s'il s'agissait, après une traversée des codes et des normes qui l'ont pétrifiée, de permettre des *retrouvailles* avec sa langue maternelle.

Il est frappant de voir qu'au cours des *Leçons sur la langue française*, c'est à travers une forme de conservatisme littéraire et humaniste que se signale d'abord le désir de l'écrivain – alors pédagogue – de rendre compte de l'historicité de la langue. Au fil des lectures commentées de textes en langue française et de traductions qui composent ses séances, Guyotat retrace les disparitions et les apparitions dont il se dit l'héritier en tant

---

livre que j'ai publié en 1975, c'était *Prostitution...* et déjà dans ce livre le langage disons traditionnel était euh... était transformé. Enfin c'était... je ne dis pas saccagé, parce qu'on a beaucoup parlé de saccage, de destruction, de... Moi je pense que c'est le, c'est le contraire. C'est une, c'est une reconstruction de la langue française, à partir même – à partir de ses origines mêmes. – [Bernard Pivot] Gréco-latines. – [Pierre Guyotat] Oui oui, gréco-latines, et moyenâgeuses. Entre autres. Entre autres, enfin je veux dire... [Il est coupé par Pivot] » (Notre transcription). Un peu plus loin dans l'émission, il est question de l'influence de l'arabe et de sa musicalité.



qu'« artiste » (*Llf*, p. 14-15). Les séances composent une sorte de récit qui fonctionne par collage, en épousant l'ordre chronologique, « le plus logique » à son avis puisque l'histoire fonctionne par l'enchaînement de générations qui, chaque fois, s'approprient l'héritage des prédécesseurs (*Llf*, p. 425).

La langue française précisément s'y révèle un édifice instable et vivant, construit sur des ruines et des vestiges, habité de formes spectrales qui peuvent aussi bien être prophétiques. Auguste et Mécène vivent-ils encore dans les adjectifs qu'ils ont légués (*Llf*, p. 25)? Entend-on encore le Cantilène de sainte Eulalie, « le premier texte littéraire », dans toute complainte, dans la musique de Mahler, dans « de vieux films français » (*Llf*, p. 54-55)? Voit-on qu'il y a « déjà tout » Molière, Boileau, Verlaine dans des poésies du XVII<sup>e</sup> siècle que l'histoire littéraire a si peu retenue (*Llf*, p. 220, 227), « déjà [...] tout » le roman du XIX<sup>e</sup> siècle dans les *Confessions* du Suisse Rousseau (*Llf*, p. 402), « toute la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle » mais aussi « toute la tradition » poétique française dans les odes d'André Chénier (*Llf*, p. 472, 473, 475<sup>156</sup>)?

Ces *Leçons sur la langue française* témoignent, malgré les dénégations prudentes de l'écrivain (*Llf*, p. 15), d'une extraordinaire érudition. Pourtant, le savoir qu'elles transmettent est paradoxal. Dans ces invitations répétées à « voir » ou à « entendre », nous voyons cette sensibilité au sort des mots et des choses : rien de fixe, en effet, constitue cette histoire structurée à la fois par la répétition et la survivance, la discontinuité et le risque de la disparition.

Celui qui lit ou écoute ces séances ne peut en effet retrouver sa langue maternelle que dans un mélange d'étrangeté et de déjà-vu. Guyotat exhume des textes oubliés ou inconnus, leur donne des lecteurs, faisant valoir rien de moins que leur rôle *fondateur* pour la littérature française et européenne, c'est-à-dire pour « cette civilisation dans laquelle nous sommes » (*Llf*, p. 31). Dans ce parcours qui, des premiers textes français en passant par des écrits latins,

<sup>156</sup> Plus loin dans la leçon, à propos de « La jeune captive » de Chénier : « C'est un sommet de la poésie européenne. Le rythme est parfait, c'est magnifique, majestueux, clair. C'est déjà Hugo, c'est plus que Lamartine, c'est presque aussi beau que "La Maison du berger" de Vigny. Et c'est en même temps de la grande poésie classique, presque du Corneille, du Ronsard » (*Llf*, p. 483). Voir aussi p. 553.

arabes, chinois et anglais, poésies ou narrations historiques mêlées, Guyotat semble établir la généalogie d'une culture que l'on doit, si l'on se fie au titre de son cours, considérer comme *francophone*. Nous ne pouvons pas nous empêcher de trouver quelque effet normatif régressif dans cette manière de rapporter Tite-Live ou Goethe aux mêmes effets fondateurs que la Bible ou les mémoires de Napoléon. Des malaises, du moins, nous en ressentons plusieurs, notamment lorsque nous considérons l'absence de textes issus des anciennes colonies et la quasi-absence d'écrits de femmes<sup>157</sup>. Son portrait de cette « langue française » aurait-il accumulé tous les poncifs de sa formation scolaire, « traditionnelle » et « religieuse » (Brun, 2005a, p. 62)?

Mais cette critique est peut-être malhonnête en regard d'un projet qui n'a jamais prétendu à aucune exhaustivité ni représentativité. Pierre Guyotat, dans ces séances et lectures orales, creuse sa langue comme il le fait dans ses fictions défigurées. (Nous verrons d'ailleurs au chapitre suivant que ce rapport à la langue française a précisément pris forme à l'école.) Entre *Progénitures* et *Les Leçons*, la différence tient au fait que l'écrivain renonce à la solitude et choisit le partage. Pour le dire autrement, ce n'est pas à travers sa « langue nouvelle » et rythmée qu'il expose l'étrangeté fondamentale de la langue commune, mais à travers les autres usages, séparés de nous par le temps et l'espace, voire par l'« histoire » et ses amnésies et refoulés sélectifs.

Cette étrangeté ressort surtout lorsque Pierre Guyotat met en lumière la rémanence des vieilles formes lexicales et syntaxiques dans le français actuel qui les a effacées<sup>158</sup>, tout comme la possibilité du surgissement de l'inédit. Il se montre en effet sensible à la manière dont le français, peu importe son état ou son âge, a toujours offert aux écrivains des moyens de conquérir cette « efficacité » de l'expression poétique à laquelle il fait référence dans l'extrait d'*Explications* cité plus haut. De Ronsard, par exemple, on apprend que, même s'il a « fait quelque chose de très ennuyeux », il avait le mérite d'inviter tout bon « artisan » de la langue à privilégier les mots concrets (*Lif*, p. 191-192).

<sup>157</sup> Pierre Guyotat a certes lu des extraits de poésies africaines arabes et du *Code Noir*, de même qu'un poème de Christine de Pisan portant sur Jeanne d'Arc.

<sup>158</sup> Pierre Guyotat doit régulièrement traduire une expression, une construction syntaxique dans un français actuel afin qu'elle soit comprise (p. ex. *Lif*, p. 244, 436, 455, 456, 459).



En fait, Guyotat semble inlassablement guetter l'affleurement des sources et des inaugurations. Il dessine des « socles » qui sont autant des fondations que des dégradations, des « construction[s] abâtardie[s] » (*Llf*, p. 23); il repère l'effet d'un « dépôt » de l'histoire, que chaque artiste conjointement réactive et efface (*Llf*, p. 426). Il ne s'interdit pas d'établir des liens de familiarité ou de parenté entre des textes qui n'entretiennent au premier regard que des rapports de succession, cherchant parfois à dépister des prédécesseurs ou des sources aux grands textes bien conservés par l'histoire littéraire, ou encore à faire valoir l'actualité persistante de certaines réflexions ou le caractère suranné des autres. Car compte surtout, dans cette fiction de la langue et de son histoire qui répertorie ses différents usages, l'exploitation de ses possibilités, notamment mélodiques, rythmiques et figuratives par les poètes et écrivains qu'il cite<sup>159</sup>.

Il importe, dit par exemple Guyotat, d'être sensible à la beauté « sommaire parce qu'archaïque, disons primiti[ve] » des premiers essais poétiques francophones, écrits dans une langue à peine détachée de ses racines latines, à peine « reconnaissable » (*Llf*, p. 54, 56). Il faut savoir apprécier, dans *L'Histoire naturelle*, une « énumération parfaitement harmonieuse », où une allitération fait « entendre une sorte de mâchoire du style » (*Llf*, p. 432). Et Guyotat apprécie encore la manière « extraordinaire » dont Buffon peut décrire, en dehors de toute abstraction, l'expression physiologique des émotions, au plus près d'une vérité scientifique intemporelle (*Llf*, p. 432-439). Cette « langue magnifique » de Buffon, sa « beauté » ou sa magnificence, est le précieux artefact d'un style « ancien », indique Guyotat, un style qui était alors à son meilleur mais qui bientôt « aura disparu ». Plus important encore, ce style chez Buffon n'est pas inféodé à une pensée du fixe, il ne porte pas la conception du monde « figé » qui est pourtant celle de l'Ancien Régime, dont « Buffon se satisfaisait pleinement, dans la mesure où il en était l'un des maîtres ». Si Pierre Guyotat lit aujourd'hui Buffon, c'est que son « style » transcende sa propre historicité, parce que son horizon est l'« avenir » qu'il faut inventer, par l'écriture et la pensée, à « cette mécanique magnifique de la nature comme un cœur qui bat et qui va cesser de battre » (*Llf*, p.439).

<sup>159</sup> En fait, écrivains selon une définition prémoderne, ils sont souvent historiens, philosophes, scientifiques, et ne manifestent pas toujours de désir explicite de transformer le français. Cela n'empêche toutefois pas Guyotat d'en extraire une communauté sinon de projet, au moins de *condition* : celle de l'homme parlant, pensant, sociable.

C'est-à-dire, aussi, la nature inhumaine, non soumise à la mesure et au travail de l'homme (*Llf*, p. 469).

Pour qualifier les extraits lus, les adjectifs les plus fréquemment utilisés dans les commentaires de Pierre Guyotat – qui se font d'ailleurs de plus en plus rares, comme s'il fallait davantage faire entendre la langue littéraire, la faire résonner – font étonnamment référence à une expérience esthétique qu'on pourrait croire complètement disqualifiée par la pratique poétique de cet écrivain : « beau », « belle », « magnifique ». L'ambiguïté est donc irréductible : Pierre Guyotat célèbre certes la beauté perdue des styles surannés, des clichés rhétoriques émoussés, d'une culture tombée en désuétude. Il le fait comme s'il s'agissait de redécouvrir des trésors cachés, oubliés de l'histoire de la langue et de la littérature françaises, et comme si à travers cette redécouverte il pouvait envisager des retrouvailles avec ce qu'il institue comme vérité ou secret de la langue.

Nous le dirons autrement. Tout se passe comme si au fil des *Leçons*, la langue littéraire était instituée comme lieu d'une prophétie concernant le destin de la langue maternelle elle-même : les transformations que les écrivains ont déjà fait subir à la langue et à la norme contiennent déjà le secret de celles qui sont à venir. L'étrangeté retrouvée des textes anciens, français ou non, qu'il donne à relire dans ses *Leçons sur la langue française* nous amène, insensiblement, à reconnaître cette force dont il a tant parlé ailleurs : une force qu'il rencontre dans ces « choses qui y étaient déjà, intégrées en profondeur, attachées à la mélodie de cette langue » (2010b, 5<sup>e</sup> question). Il s'agit, en somme, d'envisager l'« éloquence » (*E*, p. 56, 166), le « relief » (*E*, p. 29, 122, 128), la « liberté » (*E*, p. 122, 127) ou l'« ampleur » (*E*, p. 16) qui auraient fait la « grandeur » (*E*, p. 30, 56) du français et que Pierre Guyotat, dans son écriture défigurée, cherche aussi à restaurer.

### 2.3 L'outre-langue

Certes, la question demeure : de *quel* français? Nous avons laissé entendre que l'entreprise de l'écrivain prêtait le flanc aux critiques post-colonialistes ou du féministes par exemple. Mais force est de constater que dans sa motricité propre de « logothète », l'œuvre

guyotienne prépare une toute autre posture pour son lecteur ou son critique. Nous sommes pour tout dire constamment requis par un horizon, situé au-delà de toutes constructions historiques, proprement uchronique, mythique et impossible.

Il faut donc aussi le constater : à travers ces étonnantes *Leçons sur la langue française*, Pierre Guyotat construit une fiction de sa langue maternelle qui ne dément pas celle que ses fictions cherchent à incarner. Elles se rejoignent et se complètent plutôt. Le ton très enthousiaste des *Leçons* rend peut-être difficile d'y reconnaître l'ambivalence que Pierre Guyotat montrait avec beaucoup plus d'agressivité dans les années précédant son effondrement de 1981. Il faut pourtant reconnaître que le désir de l'écrivain, son « amour », ne porte sur aucun français avéré. Un extrait de *Vivre*, tiré de « Cassette 33 longue durée » (elle a été enregistrée à l'hiver 1976-1977) est ici utile pour rappeler que l'attachement de l'écrivain à la « beauté » de la langue classique a très vite été indissociable d'une « haine » de ce qu'elle représentait ou omettait de représenter :

[E]mporté par cette haine de la littérature, la seule sans doute qui me tienne, emporté par cette nécessité, cette folie, de faire à tout prix de l'écriture une musique, j'ai tranché dans l'écriture traditionnelle, dans celle surtout qui, à mon sens, est la plus belle, celle de l'âge dit préclassique français, où l'on écrivait dans la même langue, et souvent avec une égale efficacité émotionnelle, à la fois des écrits dits de fiction, des lettres, des adresses, des suppliques, des sentences de mort pour sorcellerie ou sodomie, des commentaires de tragédie, et en même temps des traités de science et de technique. Cette superbe écriture, qui savait prendre ses distances avec son objet, ses objets, je lui tranche ses articulations, inutiles aujourd'hui, et je lui fais ingérer, rétrospectivement, tout ce que, pour des raisons politiques, religieuses, administratives, et autres, elle refoulait à l'époque, de toutes les langues minoritaires du royaume, et rétrospectivement, je l'accentue avec les éléments phoniques de ce qu'il faut bien maintenant appeler un nouveau parler, celui de l'immigration en France. Le français enceint de la mère, de la sœur, de la femme absente que parlent les Kabyles, les Arabes, les Portugais. Ce parler français immigré est provisoire. Aussi je lui substitue progressivement le lexique et l'accentuation du parlé, qui ne l'est plus, de ma région natale, le franco-provençal. (*V*, p. 197-198)

Le français défiguré, « langue nouvelle » toujours française (*Prost; E*, p. 17), est une langue foncièrement impure et toujours déterminée par l'étranger qui l'affecte, l'altère et la nourrit. Il n'a d'histoire qu'arrachée aux temps de l'humain, qu'ancrée dans un hors-temps rêvé et inaccessible. C'est contre le présent, le passé qu'il porte et l'avenir qu'il annonce que l'écrivain travaille. Il ne reste qu'à rabattre ces limites temporelles les unes sur les autres pour

que, « comme un archaïque encore », il touche à l'« infini », toujours déjà là, toujours à venir :

C'est dire que je rejette à la fois le prosaïsme et le poétisme; le prosaïsme évacue l'action et le poétisme le rythme; et je veux réintégrer l'action dans la poésie, et la poésie dans l'action. Sauf exceptions rares, la poésie d'aujourd'hui n'est plus faite que de sortes de télégrammes, de carnets de bord de l'« indicible »; ce n'est pas avec ça qu'on fera avancer le sens et la langue. L'infiniment grand, l'infiniment petit, le simultané, l'interactif aujourd'hui sont devant nous; il faut s'en saisir [...]. Je me vois plutôt, moi, comme un archaïque encore, dans l'infiniment ordurier et l'infiniment compatissant, même si mon monde est depuis *Bivouac* (1987) traversé de navettes et de vaisseaux spatiaux. Quand on voit ce qu'un grand artiste comme Kubrick a su « faire » avec ce qui est une partie de notre futur, on ne peut que se sentir tiré vers ces choses nouvelles où il a, lui, réussi à maintenir et à approfondir quelques grandes questions tellement anciennes, antiques. (E, p. 167)

Dans cet univers tendu vers l'uchronie, la langue maternelle est sans terre natale ni texte original, donc « sans demeure », écrit Vincent Teixeira (2006). Le français est toujours pris dans la différence et l'hétérogénéité : à travers la multiplication de sources, choisies selon une logique à la fois arbitraire et passionnée, l'écrivain construit une trajectoire de sa langue propre, celle dont il hérite, en insistant sur la rencontre avec une « beauté » ayant été perdue, qui fait retour, vient du dehors et « chante » encore. Tel serait le territoire vivant, mouvant et inépuisable que la création littéraire investit et habite d'une manière bien singulière.

Écrire, affirme Guyotat, implique une telle épreuve : l'écrivain doit se mesurer « aux limites et aux grandeurs de notre langue française » (E, p. 126). Pour celui qui se conçoit comme un « travailleur de la matière » (E, p. 165) ou un « *humble laboureur de la langue* » (C, p. 48), la langue est cette matière primaire à « model[er] » (1992, p. 99). Elle est conjointement ce donné à partir duquel tout est possible et ce « déjà là », ce « déjà commencé » *en dépit* duquel la force de proposition et de déplacement de l'œuvre poétique doit s'exprimer :



Si, depuis maintenant près de trente ans je transforme cette langue que j'ai trouvée à ma naissance, c'est bien qu'elle ne me satisfait pas et que ce peuple, cette civilisation, cette histoire, ne me satisfont pas. Enfin, parlons déjà de la langue : elle ne me satisfait pas, mais aucune langue ne peut satisfaire aucun de ses locuteurs, ni aucun de ses auteurs; je crois bien que tous les grands auteurs ont écrit contre leur langue ou malgré elle<sup>160</sup>. (E, p. 126-127)

En tant que visée d'un travail de « transformation » qui tient moins de l'exploitation que de la réappropriation révoltée, la langue maternelle est à la fois ce que l'écrivain doit dépasser et conquérir afin de s'y reconnaître ou d'y trouver sa place.

Dans un texte intitulé « Outre-langue. L'étrangement de la langue dans l'étrangeté de l'humain », Vincent Teixeira s'intéresse à ces écrivains qui, comme Pierre Guyotat, sont contraints, par excès d'inquiétude et de scepticisme mais aussi par passion pour leur langue maternelle, d'écrire « "avec" et "contre" » elle (2009b, p. 158). Cette posture d'instabilité et d'ébranlement, Teixeira la conçoit au service de la recherche d'une « autre langue dans la langue » :

Tout écrivain appartient bien à une langue, tout en se tenant à part : à la fois appartenir et se tenir à part, tenir (à la langue, par la langue) sans appartenir; car la langue nous constitue bel et bien, sans nous appartenir, étant *sans demeure*, sans appropriation – ce que j'appelle *la langue de personne*<sup>161</sup>; mais l'écrivain investit cette langue en créant une autre langue dans la langue, une langue *autre*, *outre-langue*, un *devenir-autre* de la langue qui consiste à *parler-ailleurs-autrement*. (p. 258-259)

Mais quelle est donc cette « outre-langue », langue idéale mais toujours *maternelle*, que Pierre Guyotat fait advenir avec et contre elle-même? Quelle langue à la fois inouïe et familière, étrangère et propre, s'agit-il de trouver dans la langue et au-delà d'elle? Si l'on peut dire que Guyotat tâche de vouer le français à un « étrangement » aussi rédempteur que funeste, s'il est en vérité de ceux qui cherchent à l'« abîm[er] [...] en vertu d'un infini pouvoir de recreation verbale, ce qui exclut tout *monolinguisme* au sens strict » (Teixeira,

<sup>160</sup> Dans *Littérature interdite*, Pierre Guyotat évoque ses premières réticences scolaires à l'apprentissage du français, alors que ses efforts sont nombreux et intenses en traduction (grecque et latine), en dessin et en peinture (Li, p. 99).

<sup>161</sup> Dans un autre texte, consacré plus précisément à cette idée de « langue de personne », Vincent Teixeira précise bien que si la langue « n'appartient à personne, *langue de personne*, et qu'on ne possède pas une langue », pour l'écrivain qui pratique la « *pensée du dehors* », la langue est tout de même « une *demeure* » – une demeure certes « elle-même *sans demeure*, sans appartenance et sans maître » (2009a, p. 81).



2009b, p. 259), il est par ailleurs difficile de comprendre l'obstination avec laquelle l'écrivain enracine son travail dans *une* langue spécifique. Pour protester aux malentendus, Pierre Guyotat insiste toujours sur le fait qu'il écrit toujours en *français*, ajoutant que les « bons traducteurs » ou l'artiste de « "génie" », ces locuteurs capables de « penser [la langue] à travers le regard et depuis la pensée qu'en ont ceux de l'"extérieur" », savent, quant à eux, l'apprécier (*E*, p. 17, 127).

Contre toute attente et paradoxalement *en dehors de toute vision essentialiste de la langue* (nous venons de le voir), Guyotat cherche à approcher, à travers son inachevable travail d'altération du français, des vertus et un génie qu'il aurait en propre. Ce propre déposséderait pourtant le français de lui-même. Pureté insaisissable, elle fait tout éclater une fois saisie. Plusieurs critiques de l'œuvre guyotienne ont aussi repéré ce paradoxe : le français, dans les fictions de Pierre Guyotat, apparaît à la fois défait et amplifié, comme si seul ce mouvement de créer-détruire poétique pouvait en révéler les caractéristiques fondamentales. La force de rupture de l'œuvre fait place, ici, à une proposition *visionnaire* qui vise à la fois l'ancien et l'inédit. Dans un article consacré aux stratégies du son dans le théâtre de Pierre Guyotat et de Valère Novarina, Marion Chénétier a mis à plat la richesse des procédés qui permettent de maintenir une tension entre le propre et l'impropre de la langue maternelle :

Un des objectifs poursuivis est également de faire redécouvrir la langue maternelle. Entouré de sons qui requièrent d'autres gestes articulatoires, d'autres positions de la langue, des mâchoires, des lèvres, d'autres mobilisations des résonateurs, le français est en mesure de faire ré-entendre la spécificité de ses lignes accentuelles comme de ses réseaux vocaliques et consonantiques. [...]

Pierre Guyotat soutient ainsi la gageure de faire de son théâtre de la parole un moment de *retrouvailles* entre le lecteur et sa langue, alors même que cette langue semble méconnaissable. (2006-2007, p. 59, 63)

Jean-Noël Orengo présente une conclusion semblable, dans un petit texte de 2001 où il reconsidère, « en l'état actuel des publications et des repères biographiques qui leur sont associés », vers quel « *topos* qui lui est propre » chaque fiction est la « remontée » singulière :

Pourquoi cette langue [celle de Guyotat] nous apparaît si essentielle, indépendamment même d'un travail critique? C'est parce qu'elle expose purement et simplement les racines substantielles du français, qu'elle le restitue à sa malléabilité, qu'elle n'est pas employée à un stade donné de son histoire mais au contraire dans l'ensemble de ses manifestations. (2001, p. 25, 28)

À la lecture des fictions de Guyotat, nous sommes nous-même envahie par le sentiment de découvrir, dans la violence et la douceur, un français très vieux. La « curieuse impression d'égarement et de reconnaissance mêlés » dont parle Philippe Forest à propos de *Progénitures* (2006 [2000], p. 280), elle nous semble valoir pour toutes les fictions de Pierre Guyotat. Mais ce français dont on se demande s'il est lisible ou pas, s'il est encore nôtre ou pas, n'a pourtant jamais été parlé. Il est, pour reprendre l'expression de Vincent Teixeira, de « nulle part » (2006).

C'est ce paradoxe, certainement déconcertant, dont il s'agit de prendre ici la mesure. « Des mots... à la fois très anciens : puisés à l'étymon de la langue française – à une connaissance inépuisable des origines grecques et latines de cette langue –, et tout neufs... », affirme ainsi Marie-Christine Lala<sup>162</sup> (2009, p. 104). Une fois reconnue et nommée, la contradiction, on le voit, peut jeter le critique dans une forme d'étonnement enchanté, laissant en suspens son analyse. (C'est d'ailleurs littéralement le cas dans l'article de Lala auquel nous faisons référence.) Nous ne voyons toutefois pas pourquoi nous nous satisferions d'un mystère.

Que signifie donc ce « à la fois » (Lala), ce paradoxe d'une « redécouverte » (Chénétier) qui est une transformation radicale? Qu'implique cette assomption d'une magie de l'écriture poétique qui parvient à « expose[r] purement et simplement » l'« essentiel » d'une langue maternelle (Orengo) tout en créant une langue si neuve qu'elle ne connaît qu'un seul locuteur réel, l'écrivain lui-même?

---

<sup>162</sup> Éric Hoppenot fait aussi remarquer que l'écriture de Pierre Guyotat, où « l'effet-guillotine » prédomine sur les agglutinations, produit moins un « effet de modernité » qu'« un retour à l'ancien » ou « à une forme archaïque » du français qui rappelle, entre autres, le français *médiéval* (2005, p. 178-179).

### 3. La langue perdue, la langue promise

#### 3.1 La grandeur et les profondeurs

Derrière cette propension que nous avons à voir une étrange forme de répétition en jeu dans la manière guyotienne d'habiter la langue, se dessine la tendance de l'écrivain à mettre son travail sous le signe d'un mouvement de *restitution*. Pierre Guyotat en effet définit son projet en ces termes : il faut « retrouv[er] le sens de la grandeur [et] l'éloquence » de sa langue maternelle (*E*, p. 56), lui « rendre son *éloquence* profonde » (*E*, p. 166), et « réintrodu[ire] le rythme dans notre langue » (*E*, p. 164, 167).

Recouvrer un bien perdu de la langue : tout se passe comme si ce désir de redéfinir le destin du français correspondait à une vocation de la poésie à la réparation ou à la restauration de sa matière et de son objet. Il faut bien voir toutefois que l'appel de l'écrivain n'indique pas simplement une vocation *régressive* de la poésie. Sous l'idée de la « réintroduction du rythme dans la langue » (*E*, p. 164, 167), Guyotat subsume plus qu'une seule tendance à l'archéologie linguistique ou une prédilection pour les archaïsmes lexicaux et structuraux. Il suffit d'ailleurs de rappeler à quel point les langues mineures et étrangères s'allient aux langues refoulées ou évacuées du français pour venir contester une vision centralisatrice qui a aussi été, l'écrivain le rappelle incessamment, colonialiste.

Qu'on ne se méprenne donc pas : Guyotat ne plaide pas pour la réappropriation d'esthétiques révolues ou pour la résurrection d'états passés du français. Si selon lui « [l]a langue française aujourd'hui, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, manque extraordinairement de relief », si « cette langue n'a plus rien en commun avec la langue qui a fait la grandeur de cette langue » (*E*, p. 29-30), c'est que sa langue maternelle s'offre ici à une forme de réparation inouïe. Elle est une matière blessée, délabrée, que le poète *réinvente* – qu'il écrive des fictions ou qu'il se prenne pour un historien de la langue.

Aucun locuteur n'a jamais encore parlé ce français idéal, cette « outre-langue » *française*. D'une certaine manière en effet, Pierre Guyotat lui-même, se consacrant à sa concrétisation, n'a jamais touché à cette langue rêvée. Car elle s'avère être non seulement

anachronique, mais *uchronique*, en ce sens qu'elle désigne un temps des tous les possibles. Tous les procès de la défiguration – invention néologique et réintroduction d'archaïsmes lexicaux et phonétiques, transcriptions oralisées de langues étrangères et usage de vocabulaires spécialisés, apports conjugués des langues mortes et des langues vivantes, disparitions et proliférations des formes et des lettres – dessinent ensemble moins le territoire d'un français que le monde a déjà connu et parlé que l'aire utopique d'une langue infinie, sans dedans ni dehors, où le sujet se retrouverait et se perdrait à la fois.

Lorsque Guyotat trace, en historien, des généalogies et des trajets au cœur de sa langue maternelle, il fait valoir que l'« éloquence » perdue de cette dernière ne s'entend qu'à rebours, dans une pratique d'écoute archéologique qui cherche à conserver le plus d'artefacts. Mais poète, il conçoit les limites de cette perspective. La « beauté » qu'il célèbre avec jubilation dans ses *Leçons* ne révèle peut-être rien encore – du moins pas avant de faire l'objet d'un fabuleux « saccage » poétique, d'un travail d'altération de ses figures et de ses formes qui, radical, n'affecte pas que la métrique bien réglée dont on a traditionnellement fait dériver l'idée d'éloquence ou de beauté<sup>163</sup> :

Quand je parle du rythme, je ne parle pas de ce qu'un « écrivain » pourrait faire, par exemple, avec ce qu'on nomme le « langage de tous les jours » – à quoi bon écrire si c'est pour reproduire le langage de tous les jours? –, le langage populaire, argotique, « jeune », etc. Je parle du rythme qui fait faire des sacrifices, qui impose qu'on saccage, un peu, beaucoup, la « belle langue », la belle langue française, pour lui rendre son *éloquence* profonde; et l'éloquence ne sort, ne vient que de ce qu'on nomme « l'âme » : de l'auteur et de ses figures. C'est l'éloquence, donc l'âme, qui impose qu'on tranche, qu'on coupe, qu'on comprime, qu'on distende; qu'on supprime, par exemple, le *e* muet, sauf quand il signale le féminin; qu'on réaccentue, par renforcement de l'accent ou par son annulation (une lettre c'est aussi une image, un élément du relief de la langue; une accentuation nouvelle – la cédille – peut renforcer cette image, donc le sens); qu'on supprime des prépositions, des conjonctions de coordination – le *que* devenant une sorte de conjonction générique, généralisée –, voire des articles définis, des articles indéfinis, pour que le substantif apparaisse seul, avec plus de force, et pour que la vitesse soit toujours plus grande et corresponde à la réalité, au « temps réel », à ce que, du moins, les techniques visuelles nous font voir et ressentir de l'image et du temps; qu'on emploie très fréquemment l'infinitif qui *jette* en quelque sorte l'acte dans l'action, sans le juger; qu'on *relève*, qu'on anime sans cesse le discours par la forme interrogative qui, en même temps, renforce l'incertitude de ce monde; qu'on le précipite, par la forme impérative; qu'on féminise ce qui est masculin, qu'on masculinise ce qui est féminin; ou que, par

<sup>163</sup> Pour une élaboration de cette distinction entre le mètre et le rythme, auquel il a longtemps été confondu, se référer aux travaux d'Henri Meschonnic et à l'ouvrage d'introduction à sa critique signé par Lucie Bourassa (1997).

exemple, dans le *tu* transformé en *te*, on manifeste par le son – mais ici il s’agirait plutôt du timbre que du rythme –, comme une sorte de rejet, non seulement de la figure ainsi interpellée mais de la fiction tout entière et de la fiction, de l’art en général, mais, avant tout, cet abaissement du *tu* en *te* renforce le peu de puissance sociale de toutes les figures de *Progénitures*. Il y a un prix à payer pour réintroduire le rythme dans notre langue – sans en inventer une autre. (*E*, p. 165-167)

Selon cette longue liste, les interventions que Guyotat applique à sa langue prennent la forme d’opérations diverses. Leur déploiement semble infini, inscrit à tous les niveaux du code et de ses unités, des plus minimales (le graphème, le phonème) jusqu’aux grands ensembles sémantiques et syntaxiques<sup>164</sup>.

La manière même du sujet de se manifester dans son énonciation est ici mise en jeu. Ce que l’on retire toutefois de ce discours concernant les transformations nécessaires pour sauver la langue maternelle, c’est que destruction et création, « désintégration » et « intégration » se conjuguent au point de toucher à l’identité même de la langue, à sa reconnaissance comme langue naturelle et appropriable. En exploitant les « disponibilités contenues dans la langue », Guyotat ne donne-t-il pas forme à « une langue vernaculaire issue certes de la langue française mais qui dépasse totalement ses possibilités » (Moralès, 1997, p. 220)? Sa poétique est celle de l’excès. « On délie, pour lier et re-lier encore, différenciellement », affirme la linguiste Marie-Christine Lala (2009, p. 104), qui dans un article subséquent, parle du « vertige » où le locuteur est plongé, sans repères, sans limites pour se reconnaître chez lui :

Quand le modèle de la phrase tombe à ce point en désuétude, à force de transgression, l’intrication et la désintrication des niveaux du sens et des plans d’énonciation s’opère du creux d’un vertige. En deçà, le mode sémiotique de la signifiante découvre – jusqu’au substrat des traits distinctifs phoniques – la qualité sonore même de la langue française. Au-delà, l’infinité du mode sémantique du discours ouvre à la dimension translinguistique et sémiologique par laquelle la genèse du paradis des mots renoue avec le geste total, non verbal (chorégraphique), visuel et sonore, de la scène. Dans ces conditions, on peut se demander où est la limite de la langue, où commence et où cesse le français... et dans quelle mesure un tel écrit peut encore faire partie de la Littérature. (2010, p. 226)

<sup>164</sup> Il faudra, dans la dernière partie de cette thèse, interroger les conséquences critiques de cette inflation de l’opération. Que l’analyse linguistique, narratologique ou stylistique soit contrainte d’aboutir au répertoire de toutes les figures possibles et impossibles – au codex – n’est pas sans gravité.



Car le français convoité est aussi, on le voit, détruit. Il est affirmé et nié, arraché aux limbes de l'inexistence et toujours en danger d'être effacé. « Saccagé », lesté de sa « beauté » et de sa familiarité ordinaires, que devient le français sinon cette langue maternelle autre et neuve que nous ne connaissons pas encore et qui nous désempare? La question s'impose fatalement mais la réponse de Pierre Guyotat, nous l'avons dit, est sans réplique : il renouvelle sa langue « *sans en inventer une autre* » (E, p. 167). Il touche, au contraire, aux *profondeurs* du français, selon un sème dont on trouve une deuxième occurrence au tout début d'*Explications* :

Contrairement à ce qu'on dit, je n'invente pas une langue nouvelle; il faut bien mal connaître la langue française dans toute son histoire, dans toute son ampleur, pour dire et répéter – d'une génération à l'autre, maintenant! – que, par exemple, « (ma) langue n'a que peu de rapport avec la langue française »! Les bons traducteurs savent bien, eux, à quelle profondeur cette langue est française. (E, p. 17)

Ces profondeurs gisent quelque part, égarées dans la totalité des états synchroniques du système linguistique. Elles sont oubliées au creux de cette fracture qui ouvre la langue en son cœur, de cette scission entre la parole et le système, entre le champ des différences (les possibilités infinies de modulation, de pétrissage des formes sonores et signifiantes) et leur captation dans un système d'oppositions réglées, abstrait et insaisissable<sup>165</sup>.

En fait, les « profondeurs » figurent l'irréductible reste d'une langue déterminée par le dépôt de toutes ses réalisations, avérées ou latentes, connues ou à révéler. La défiguration est quelque chose comme le secret encrypté au cœur de cette langue jamais identique à elle-même. La langue souffre toujours d'*anachronisme*; les *Leçons* de Pierre Guyotat rendaient compte d'une langue toujours en avance ou en retard sur elle-même; mais c'est qu'elle porte son altérité comme son bien propre, « intégr[é] en profondeur » (2010b, 5<sup>e</sup> question).

Le français apparaît ici disséminé dans différents régimes de parole qu'il n'a pas toujours su s'approprier ou s'incorporer. « Sacrifier » la « beauté » qu'un certain héritage du français avère et préserve, c'est donc chercher à réparer les solutions de continuité – entre écriture et oralité, entre norme stabilisatrice et créolisations provisoires, entre langue

<sup>165</sup> Cette question de la « différence » sera centrale à notre analyse du *figural* dans le dernier chapitre.

commune et sous-langues spécialisées – dans le frayage desquelles une « musique » se dérobe et se révèle toujours.

Le poète insoumis, venant greffer ensemble « tous ces parlers ces langues » irréconciliables et insaisissables, tous ces « refoulés » sur lequel se fondait et se fondera encore le système, veut les amener à se taire dans une « musique » inouïe. À la fin de ce long extrait déjà cité de « Cassette 33 longue durée », Pierre Guyotat affirme en effet ceci : « Alors seulement, une fois tous ces parlers ces langues, comme je l'ai dit plus haut, sans rigueur – s'amenuisant, se taisant, dans mon écrit, je pourrai enfin écrire ma propre langue » (V, p. 198). Mais « sa propre langue » est une langue de l'impropre, de la désubjection : *langue de personne*.

### 3.2 La fuite en avant

Pierre Guyotat tente, dans son écriture défigurée, de rendre la langue maternelle à elle-même. Mais ce français révélé par le geste poétique, inédit et méconnaissable, infiniment *plastique*, le connaîtrions-nous déjà? Paradoxalement déjà advenu et encore à révéler, ce français inédit serait plus *naturel* encore que celui que nous parlons maintenant. Il attend qui attend comme un spectre enseveli dans les « profondeurs » de la langue propre, comme un « fœtus dans le ventre de la mère patrie » :

On imagine peu à quel point la rupture avec la langue maternelle fait mal, à quel point la plus petite transformation vocalique peut entraîner de troubles et de doutes sur ce qu'on fait. [...]

Quand je dis langue maternelle, je veux parler de la langue telle que je l'ai reçue, du moins de l'état dans lequel elle se trouvait alors. Car c'est bien de langue française qu'il s'agit ici, dans *Progénitures* en particulier. C'est un drame d'avoir à écrire dans une seule langue. C'est-à-dire, à l'intérieur d'une tradition nationale malgré tout. [...] J'ai souvent dit que je ne pouvais pas mettre en place ce monde qui est le mien, un tel monde, dans la langue de tous les jours comme dans la langue littéraire conventionnelle. De même que par ce monde qui est le mien (putain, charogne, misère, menace du massacre, etc.) je retourne à l'élémentaire [...], de même s'est imposée à moi, musicalement, et logiquement, cette langue rapide (élision du e muet, disparition de prépositions de lieu, de temps inutiles, etc.), expressive (accentuation renforcée, désaccentuation, etc.), essentielle (contraction des mouvements, du temps, de l'espace, etc.). En quelque sorte, j'efface de la langue tout ce qui m'y paraît inutile, tout ce qui n'est pas expressif. Mais il s'agit d'une langue que je connais bien depuis l'enfance, que

depuis l'enfance je pratique poétiquement; il ne s'agit donc pas d'une fantaisie sonore (pour le plaisir du son). Je connais cette langue et ses ruades internes, ces mouvements presque de fœtus dans le ventre de la mère patrie. (2000-2001, 3-4<sup>e</sup> questions)

Au-delà des propos qui directement parlent d'un rapport à la mémoire et au présent de la langue, penser la langue rêvée de Guyotat nécessite de reconnaître la prégnance d'un imaginaire du *possible* : ce qui n'est ni avéré, ni révélé, ni proprement futur, mais virtuellement incarné dans une origine mythique. Dans l'extrait cité, l'image du fœtus agité dans les entrailles de la langue-mère, de ce premier lieu natal de la langue à venir, figure cette origine.

La poïèse à laquelle ressortit son œuvre de défiguration en est une de contestation, de sabotage et de négation. En mettant l'accent sur le mélange et la confusion (Lallement, 2005d), la mobilité et la variation (Chénétier-Alev, 2004, p. 257), la métamorphose et l'engendrement ou la coupe et la greffe (Hoppenot, 2005, p. 178), Guyotat manifeste avec force un refus. Il s'oppose à cette fatalité selon laquelle les promesses prennent forme et se pétrifient en un état qui les trahit bien davantage que le « saccage » ou le « sacrifice » que lui-même applique à sa langue. Il affirme ainsi ébranler les mots qui lui sont légués afin de « les sauver de leur fixité » et du « men[songe] » (C, p. 212). Un « dégoût du fixe-présent » qu'il s'agit de faire « explos[er] » (C, p. 212<sup>166</sup>) motive son écriture de la défiguration, laquelle a pourtant les yeux tournés vers une origine qui la hante d'autant plus qu'elle est insaisissable :

[Q]uand nous parlons, nous sommes déjà très loin de ce que nous étions quand nous avons commencé à parler; alors, qu'est-ce que les mots là-dedans, qu'est-ce que la langue dans cette sorte de *fuite en avant* dont on ne peut imaginer la vitesse; puisque tout est voué à la disparition, au recyclage, pourquoi continuer d'avancer? Le rythme, la réintroduction du rythme dans la langue, entre autres, serait donc une manière de résister à ce mouvement sans fin et presque sans origine [...] (E, p. 168. Nous soulignons.)

Si la langue maternelle n'est pas donnée d'avance à l'écrivain, sa perte semble être l'expérience primordiale qui détermine la vocation du sujet à cette réappropriation

<sup>166</sup> L'expression « dégoût du fixe » apparaît déjà trente-cinq ans plus tôt, dans la première des « Trois notices d'actualité » reproduites dans *Littérature interdite*. Guyotat y confie que l'état de « crise » suicidaire dans lequel la rédaction de *Tombeau* l'a durablement plongé « procède d'un renforcement, au contact de la réalité textuelle, du *dégoût irrépressible que j'ai de ce qui est fixe, fixé* et dont l'acceptation même éphémère, m'emplit d'une sorte de "honte" immense comme l'Histoire » (Li, p. 133; aussi p. 134). On la retrouve aussi dans *Explications*, p. 136 et 167.

impossible. Dans ce parcours d'une « fuite en avant », l'avancée de la langue et de la parole est un éloignement progressif et implacable d'un lieu originel d'autant plus inaccessible qu'il n'existe « quasiment » pas.

« Qu'est-ce que la langue », demande au fond Guyotat, sinon une langue en *défaut* d'origine, mutilée par le creusement des amnésies, des refoulements et des mutations? La langue et peut-être le poète lui-même qui veut la porter et la faire vivre en perdent leur identité. En misant sur une confusion généralisée entre la récupération de l'ancien, la transformation du présent, et l'anticipation d'un avenir encore informe, l'écriture de la défiguration vient renchérir en regard d'un devenir tératologique de la langue où les erreurs et les accidents, les déformations et les formations s'accumulent sans jamais permettre au sujet de retrouver sa langue en pleine possession de ses moyens et de ses pouvoirs.

La concrétisation de tous ces possibles serait aussi, pour le poète comme pour « sa » langue, le plus grand péril. Le paradoxe de la démarche guyotienne, toujours tendue entre la création et la destruction, est en effet irréductible : le français aimé est, et demeure, la langue qu'il faut détruire. Peut-être est-ce cela que Guyotat « connaît bien depuis l'enfance ».

Entre le désir d'aller plus en avant et celui d'arrêter la « fuite en avant », la contradiction n'est qu'apparente et met en lumière la valeur octroyée au présent – celui du geste poétique : ni affirmation ni négation des temps, il assigne à l'ici maintenant la fonction de refuser de choisir (ce qui est fondamentalement différent du présent désenchanté de la postmodernité<sup>167</sup>). Car tourné à la fois vers une origine et une fin inaccessibles, le projet utopique cherche dans le passé comme dans l'avenir, ne disqualifiant ni l'un ni l'autre, de quoi ancrer des points de butée, des moments de suspension ou d'apaisement. Il s'agit d'un

---

<sup>167</sup> Dans un court article intitulé « Dernière marge, l'exil ontologique chez Volodine et Guyotat », Lionel Ruffel cite *Utopique, jeux d'espace*, où Louis Marin explique que le discours utopique désigne le troisième terme, le *neutre*, de toute opposition : « À l'intérieur du signifiant nominal [u-topie], la négation n'instaure-t-elle pas, non point au-delà ou en deçà de l'affirmation et de la négation mais entre elles, un espace, une distance qui leur interdit d'épuiser les possibles de la vérité? Ni oui ni non, ni vrai ni faux, ni l'un ni l'autre : le neutre » (Ruffel, 2001, p. 17). Cette manière de penser l'utopie nous semble appropriée et fort éclairante, d'autant plus que chez Lionel Ruffel aussi elle sert ultimement l'élaboration d'une théorie de l'héritage et de l'histoire chez Pierre Guyotat.



combat qui menace de manifester son inanité à chaque effort de l'écrivain, engagé dans une démarche héroïque et sacrificielle.

Pierre Guyotat sait déjà que le dénouement de *Progénitures* (dont la troisième partie reste à paraître) explicitera la vanité de la quête sous le signe de laquelle la fiction est placée. Le poète ne peut s'approprier la « langue idéale du désir » (E, p. 152). Il insiste donc sur son impuissance relative : « c'est-à-dire que ces centaines de pages sont écrites pour rien ou, du moins, pour faire comprendre qu'il n'y a rien. Tout ce verbe, tout cet enchantement, tout ce supplice, pour rien<sup>168</sup> ! » (E, p. 152) Malgré cela, la dépression et l'enchantement se répondent sans jamais laisser place au cynisme.

C'est que, utopique, un tel projet poétique est essentiellement inachevable. Mu par « l'envie de la pétrir [la langue française], de la travailler, de lui faire rendre tout ce qu'elle peut donner », l'écrivain se consacre à un travail qui n'aboutira jamais : « La poésie relève de l'interrogation et de la prière, affirme-t-il, on appelle quelqu'un ou quelque chose qui est inaccessible » (2010e, p. 101, 102). À travers la « réintroduction du rythme dans la langue » ou la restitution d'une « éloquence » perdue, il s'agit surtout de préserver l'impossibilité, pour le poète qui habite sa langue maternelle dans l'inconfort, la souffrance et le désir, de se l'approprier ou de s'en saisir tout à fait. Le français qui échoit à Pierre Guyotat lui apparaît pour l'essentiel *déchu*, composé par l'accumulation des scories d'une histoire oubliée et inaccomplie; la langue héritée est l'image fantomatique et grossière d'un destin que l'acte poétique vient corriger. Or ce dernier travail, inachevable, se perpétue en refusant tout ce qui se donnerait dans une présence directe et appropriable. Tout se passe comme s'il s'agissait surtout de restituer une béance ouverte au cœur même de l'identité de la langue.

<sup>168</sup> En 1981 déjà, gravement dépressif, Pierre Guyotat avouait : « Il faut, en effet, tenir compte, pour comprendre mon "silence" public de ces dernières années, du fait que je tiens l'écrit pour capital et qu'en même temps je pense qu'il n'est rien. Je le vis ainsi, je n'y peux rien. L'écrit, j'y crois dur comme fer et je le considère comme irrémédiablement vain » (V, p. 205).



### 3.3 Nous parlons tous de l'origine

Le français que Guyotat rêve de retrouver dans les profondeurs du français est essentiellement une langue qu'il a perdue sans pourtant l'avoir jamais possédée. Pierre Ouellet, dans son étude « Le logloclaste » (2003) consacrée à *Progénitures*, le démontre brillamment. Il suggère de penser la langue de la défiguration, toujours en retard ou en avance sur elle-même, comme une « entrelangue ».

Langue étrangère gisant au cœur de la langue maternelle et portant la mémoire d'une origine jamais advenue, l'entrelangue représente cette langue « autre » que seule la littérature sait et peut faire advenir. En revanche, il n'est plus question du français lui-même ici, mais du sort que la littérature invente à toute langue lorsque la première « retrempe [la seconde] dans [ses] innombrables sources d'où elle rejaillit sans cesse sous une autre forme, souvent méconnaissable » (2003, p. 65). La défiguration défait toute identité.

L'écrivain, affirme Pierre Ouellet, va à la rencontre de cette vérité de la langue, qui se présente comme une « énigme » et un « mystère » qu'il s'agit d'embrasser « par excès de confiance et de croyance », voire « par amour et par désir » (p. 68). Quoiqu'on persiste à la qualifier de « maternelle » (ou « nationale », selon un autre registre identitaire) pour mieux croire qu'elle est sienne, la langue est toujours insaisissable, inassignable ni à un sol ni à un temps, sans dedans ni dehors, sans préhistoire ni descendance; car « prise dans sa profondeur historique – son véritable sein, son authentique giron, où elle progénère au sens fort – », écrit Ouellet, « une langue parle toutes les langues qui l'ont faite et qui l'ont défaite, qui la refont et la redéfont » (p. 67).

L'« entrelangue » sait donc se régénérer en incorporant les périphéries et les généalogies qui la débordent. Elle appartient à toutes les langues parlées ou écrites, vivantes ou mortes, opprimées ou puissantes, que les hommes portent « pour vivre et pour survivre » (p. 74). Caractérisée par un polymorphisme inépuisable, elle est une force qui fait basculer toute identité hors de ses limites.

« Entrelangue » est en somme le nom que Ouellet donne à la langue idéale que chaque livre de Pierre Guyotat découvre et recouvre au cœur de la langue commune, c'est-à-dire celle que l'usage ordinaire leste d'une plénitude mensongère. Aux origines du sujet, nous dit le critique, on ne trouverait qu'une perte, pourtant fondatrice. La confiance aveugle avec laquelle nous habitons coutumièrement notre langue – croyant la posséder, et conjointement l'image de soi que nous y construisons – a précisément pour fonction de nous dispenser d'avoir à affronter cette « vérité » (p. 71, 75-76).

Or ce défaut d'origine vient surtout attester, dans la lecture que fait Pierre Ouellet de *Progénitures*, de la puissance d'une parole capable de jeter les choses dans la vie. Telle est l'autre face de la langue, celle à laquelle le poète « logloclaste » adresserait sa confiance, avance Ouellet. Car cette langue idéale, archaïque, ce territoire inhabitable, représente aussi la langue essentielle du sujet. Elle *demeure*, elle est celle dont le sujet en défaut d'origine émerge – comme de sa mère, littéralement :

La langue est un mécanisme génératif : elle se donne à elle-même naissance en proliférant à l'infini en phrases nouvelles et inédites puis en mutant progressivement en dialectes, idiolectes, patois, jargons, créoles, pidgins ou sabirs de toutes sortes, au long de son histoire plus ou moins mouvementée. En ce sens, la langue est une progéniture, mais elle nous donne aussi naissance : elle nous permet de nous reproduire de génération en génération à travers sa transmission et ses transmutations [...] de sorte que nous sommes aussi sa *progéniture*, à cette langue que nous parlons et à laquelle nous nous allaitons [...] (Ouellet, 2003, p. 74)

Dans ce discours sur la langue que Pierre Ouellet tisse tout contre les mots de Pierre Guyotat, la confusion est systématique entre langue-génitrice et langue-progéniture, entre la parole jetée hors de la bouche et celle avalée, entre ce qu'elle fait naître et ce qu'elle fait mourir, aussi entre ce qui vient avant et ce qui vient après dans la filiation. Ouellet invite à concevoir la langue maternelle, « prise dans sa profondeur historique – son véritable sein, son authentique giron, où elle progénère au sens fort – » (p. 67), en composant la figure d'une mère-temps toute-puissante et totalisante. La « langue » dont parle Ouellet est perpétuellement génitrice et nourricière; elle est ce « giron » vers lequel un sujet condamné à l'exil ontologique ne cesse de revenir sans y arriver. En somme, elle *sauve* de la disparition :

[...] de sorte que nous sommes aussi sa *progéniture*, à cette langue que nous parlons et à laquelle nous nous allaitons, nous nous abreuons et nourrissons pour vivre et pour survivre en tant qu'humains ou êtres parlants, espèce verbale qui ne trouve son salut que dans le giron des langues où la mémoire se perpétue et l'imagination se ravive, assurant ainsi le renouvellement d'un monde où l'on n'a pas seulement l'impression de mourir ou de disparaître mais aussi le vif sentiment de se recréer dans le recommencement perpétuel d'un verbe qui se fait chair, chair multiple, chair du monde [...] (p. 74)

L'effet est important. D'autant plus important d'ailleurs que les propos de Ouellet entrent en résonance avec ceux de Pierre Guyotat selon une modalité du commentaire critique qui est à notre avis symptomatique des effets – magnifiques et périlleux à la fois – du dispositif périfictionnel guyotien. La parole critique ici relaie celle de l'auteur et cette adhésion confiante permet l'élaboration d'une fiction de la langue archaïque qui se veut commune ou partagée. Mais on ne peut s'empêcher d'y reconnaître une certaine trahison. Comme si en relayant la parole auctoriale, c'est son motif qui éclatait au grand jour, et l'excédait.

« Mais aujourd'hui on peut sans doute y voir surtout une façon de décharger l'angoisse dans la *croyance* », écrivait Christian Prigent en se référant au discours périfictionnel et sa profession de foi utopique (1991, p. 197-198). Certes, « Guyotat n'aimerait pas ce mot », admettait-il, précisant à quelle « croyance » il voulait faire référence :

On peut y lire un effort, d'autant plus crispé et tonitruant que peu sûr de lui-même et de sa dévotion au leurre, pour rééquilibrer par un discours positif la violente négativité de l'écriture. On peut y entendre l'appel à une transcendance (une projection futuriste, une utopie cuirassée d'assurance « scientifique ») destinée à relever la radicale immanence du « scripto-séminogramme » et à boucher, par la pleine vision d'une « lutte » à mener, le trou vertigineux de son présent sans rémission. (p. 198)

Sans chercher d'explication pathologique à la critique, nous reconnaissons que « la violente négativité de l'écriture » guyotienne est difficile à prendre en charge. Les commentateurs de l'œuvre guyotienne – y compris nous – relèvent et prolongent amplement les efforts périfictionnels pour la « transcender ». Par exemple, est sans cesse réactivé ce champ sémantique de la *mère* et de sa *matrice*, dont la présence fantomatique et parfois insaisissable hante l'ensemble du discours que Guyotat tient, depuis *Littérature interdite*, sur la langue française et son histoire. Le texte de Pierre Ouellet, au fond, vient l'incarner à son



meilleur – rendant par là évidente la nécessité, pour nous, d'interroger ce dont plusieurs critiques ont eu l'intuition.

Pour plusieurs en effet, Guyotat est en quête d'une langue qui touche à la préhistoire du sujet, à ses rapports prélinguistiques à la langue des parents ou bien à la désorganisation pulsionnelle de l'infantile (Alphant, 1976, p. 166 et 2009, p. 27; Backès-Clément, 1970, repris dans *Li*, p. 178; Carlat, 2001, p. 55; Quintyn, 2001, p. 43; Sivan, 2001, p. 35; Taylor, 2004, p. 139; voir aussi une question de David Lespiau dans Guyotat, 2001b, p. 8).

Pour d'autres, cet écart ouvert dans la langue, et qui rend le familier si étrange, amènerait précisément Guyotat à restituer l'identité « transgénérationnelle » (Hoppenot, 2005, p. 178) du français. Son écriture plastique en convoquerait la « spécificité » essentielle (Chénétier-Alev, 2006-2007, p. 59, 63) ou les « racines substantielles » (Orengo, 2001, p. 28). Elle permettrait aussi d'accéder « au plus secret, mystérieux » de ses « entrailles » (Leclair, 2001, p. 171), selon une image qui prend exactement le relais des métaphores fœtales de l'écrivain vues plus tôt. C'est « au cœur de toute langue » que se trouve, selon Pierre Ouellet, l'« entrelangue » à la rencontre de laquelle la défiguration guyotienne se porte (2003, p. 69).

Ces deux approches, fondées sur l'idée d'une langue perdue dans la langue, ont en commun de faire écho à une pensée de la langue comme espace matriciel de génération et d'effacement, comme « lieu d'accueil » (Carlat, 2009, p. 55) où « je » se livre aux forces de l'informe et de l'abjection – en somme comme lieu de l'*originnaire*, ce qui est tout à fait autre chose que le lieu téléologique des commencements. Mais l'*originnaire*, on le sait, est aussi sous l'emprise de la violence fondamentale de Thanatos, et exige que l'on en pense le destin (voir Aulagnier, 1981, p. 66; Harel, 1990, p. 59).

Nous voudrions donc prendre acte de toutes ces lectures, et leur faire suite en examinant de plus près la manière dont une idéalisation de la langue matricielle vient répondre de ce que Prigent appelle une « injonction sadique-anale » (1991, p. 195). Quand Pierre Ouellet (2003, p. 65, 66, 67, 69, 70, 71) avance que le français défiguré par Pierre Guyotat est sans identité propre, qu'il n'appartient plus au français mais à toutes les autres langues – et ce, contre la conviction et la revendication de l'écrivain lui-même –, il nous

invite à penser la manière dont la défiguration *lie* destruction et création. Si « l'entrelangue de Guyotat » fonctionne en « *vivant*, toutes, mortes ou vives » les langues des hommes, elle le fait aussi en retournant contre le français une violence dont il a aussi été la source :

Mais l'entrelangue de Guyotat renvoie à une tout autre façon d'être *entre* les langues, d'être parmi elles dans sa langue même, non plus en les juxtaposant ou en les superposant, ni non plus en les alternant entre elles ou avec de la non-langue<sup>169</sup>, mais en les *vivant*, toutes, mortes ou vives, au sein d'une même langue désormais sans identité, inidentifiable, non reconnaissable comme *la* langue française en personne, centrale, dominatrice, coloniale ou impériale. On a affaire à une langue blessée, meurtrie, on pourrait dire torturée, dont les violences qu'elle aura fait subir à l'autre se retournent toutes contre elle, dans une violence encore plus grande [...] C'est une langue qui se survit, une langue *d'après sa fin* [...] (Ouellet, 2003, p. 66-67)

Johan Faerber, dans son article « Portée en terre », intégré au numéro d'*Europe* dirigé par Catherine Brun, nous apprend également beaucoup sur l'œuvre dans la mesure où il nomme ce nœud. Faerber en effet écrit que le travail de « purgation » de la langue, la « catharsis » dont l'écriture guyotienne se fait le théâtre, permet de « trouver au cœur de ces mots la matière elle-même, sa puissance immanente » (2009, p. 87). Ce monde humain qu'il s'agit de sauver, de restituer et de « rend[re] à la vie » est « enseveli par un désastre », « enterré » et « disparu comme un mort » (p. 84). C'est du coup à une véritable « *maïeutique de la matière* » que Guyotat touche enfin (p. 87). Mais l'« accouchement » ici (un autoaccouchement en fait) est indissociable de l'éradication, de l'effacement :

Partant, l'ensemble des œuvres produites par Guyotat devrait sans doute s'appréhender comme une *maïeutique de la matière*, une maïeutique absolue, celle qui aboutit, conduit au vivant, celle qui, maïeutique entre toutes les maïeutiques, se fait la promesse d'accoucher le monde de lui-même, de lui restituer cette paix que le désastre a contrariée, l'installant à nouveau loin du « cloaque » qui remue *Éden, Éden, Éden* jusqu'à l'extinction et la néantisation.

Partant, dans ce dispositif chirurgical qui étale, déplie et déploie les corps et leurs viscères, chaque personnage, qu'il soit nommé ou non, qu'il s'agisse de Wazzag, Hamza ou d'un autre encore, ne serait peut-être que l'un des acteurs forcément paradigmatiques, exemplaires d'une *quête*, celle qui veut, en quelque sorte, oublier la langue, la parole, l'écriture, celle qui veut à jamais faire disparaître toute écriture pour saisir son au-delà, son Éden, comme si la préhistoire arrivait après le monde lui-même et juste avant lui, comme si tous les personnages qui n'en sont pas étaient des survivants [...] (p. 87, 88)

<sup>169</sup> Pierre Ouellet venait de recenser les diverses manières « d'être *entre les langues* » : transhumance (Nabokov, Cioran); biphasie (Beckett, Brodsky); collage (Pound, Reverdy); agglutination (Joyce), non-langue ou langue inventée (Michaux, Artaud, Gauvreau, Dortremont); diglossie (nombreux poètes canadiens et québécois) (2003, p. 66).



Comment nommer cette logique cathartique paradoxale, qui sauve la langue d'une « extinction » pour essayer d'en rejoindre une autre? Comment penser ensemble l'idéalisation de la langue et le désir de s'en débarrasser, la mort et la survie? Il nous faut, pour commencer, parler de « lien négatif » (Agamben), de dévoiement et d'ajournement.

### 3.4 Deuils

Le désir de l'écrivain de restituer, par un travail poétique axé sur le rythme, une éloquence que la langue aurait en propre mais qui n'aurait jamais été donnée à la maîtrise et l'appropriation de ses locuteurs, correspond à celui de restituer un rapport plus originel au langage, au corps, aux choses. La relation à la langue maternelle est donc de type mélancolique, et ressortit à une négativité du lien. C'est ce paradoxal *lien négatif*, établi avec l'objet inaccessible qu'on ne cesse de détruire afin de le préserver de la possession (Agamben, 1998<sup>170</sup>), qui constitue la force singulière de la défiguration chez Pierre Guyotat.

La nostalgie d'une pureté de la langue désigne certes la révolte contre la fonction paternelle de la langue maternelle, dont la coupure signe le deuil d'un « plurilinguisme » originaire. Anne Bourgain introduit d'ailleurs en ces termes le dossier « Langue(s) maternelle(s) » des *Cahiers de l'infantile*, dans lequel elle étudiera brièvement l'œuvre de Pierre Guyotat :

---

<sup>170</sup> Dans *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, originellement publié en 1992, Giorgio Agamben tente ce tour de force qui consiste à retracer la généalogie d'une posture mélancolique dans le langage, devenu le lieu même d'une relation négative avec l'inaccessible, en remontant jusqu'aux sources médiévales. À l'art et à la culture, aux « formes symboliques et [aux] pratiques textuelles » (1998, p. 58), l'Occident a assigné une « mission d'aliénation et de connaissance, de rédemption et de dépossession » (p. 92) qui s'est cristallisé quand la poésie moderne a pris acte d'un changement de statut de l'objet et de la marchandise au XIX<sup>e</sup> siècle, et a fait de la parole un véritable travail de *deuil* (plutôt que de réparation) : on ne jouit plus de dire, mais de maintenir ouverte la fracture qui sépare la parole de son objet, de préserver le recul infini d'un objet dont le caractère inaccessible importe davantage, de sorte que la poésie moderne, selon une marche « dont Pétrarque et Mallarmé marquent emblématiquement les étapes », témoigne d'un processus de *mélancolisation* : à la faveur d'un « décentr[ement] du désir vers le deuil », la parole poétique « deviendra le lieu d'une absence qui tire pourtant de cette absence même son autorité spécifique » (p. 217).

On ne peut jamais posséder la langue qui nous traverse et l'on habite tant bien que mal ce lieu d'origine dont il faut parfois s'exiler et qui revient toujours nous hanter. Si la première langue parlée vient bien de la mère, c'est aussi elle qui permet – ou non – au petit sujet de se séparer d'elle, c'est elle qui introduit à l'Autre. En cela elle est également *paternelle*. Nul ne peut retrouver intacte la langue de son enfance; il n'existe pas de langue primordiale, neutre, « pure » mais bien un plurilinguisme, une polyphonie. (Bourgain, 2006, p. 15)

Parler est toujours l'occasion de retrouver intact le souhait d'une puissance et d'une maîtrise absolue dont personne n'a été le légataire. C'est pourquoi le rapport du sujet à sa langue peut être fondamentalement conçu comme un travail du deuil. Un deuil qui conjointement « se fait » et « ne s'achève pas » suggère par exemple Jean-Bertrand Pontalis dans une émouvante réflexion sur la « Mélancolie du langage » (1988, p. 195). À l'être parlant échoit un savoir sur la langue qui en révèle surtout l'impuissance et la gratuité, affirme Pontalis; pour ne pas renoncer à parler, il faut bien avoir confiance dans sa langue, mais celle-ci ne peut qu'être nourrie d'une mélancolie profonde et du sentiment d'une perte qui n'a pourtant jamais eu lieu.

Car le langage n'est pas *prise* : il ne saisit rien de la substance du réel, pas même le moindre prélèvement. [...] Mais il n'est pas non plus renoncement; il ne consent pas à avouer : « Ceci n'est pas pour moi. » Il est dans sa nature même d'aller vers ce qui n'est pas lui. Puisqu'il est né de la perte et qu'il n'a rien qui soit à lui, son appétit est énorme! (Pontalis, 1988, p. 194)

Les premiers hommes, suppose même le psychanalyste en réinventant le mythe des commencements de la langue, communiquaient déjà par divers signaux prélinguistiques (le cri) et infralinguistiques (le geste) quand leur est venu le désir d'« invent[er] pour rien, pour rien qui pût leur être utile, une langue (simultanément langue-langage-parole) et que cette langue, nécessairement, leur était *étrangère* » (1988, p. 196). Parler signifie dès lors prendre la mesure de cette vocation à l'inutilité des mots, inventés pour être adressés non pas à son semblable mais « à l'inconnu » – à la mort, aux dieux suggère Pontalis pour qui la force des mots ne revient qu'à celui qui consent à l'éloignement, à l'impossibilité de « tenir la chose même » et à la précarité de sa situation (p. 196).

Encore une fois, nous voilà qui revenons, sur les terrains même de la théorie et du commentaire, aux rêves, désirs utopiques, fantasmes et mythes qui les travaillent comme si, sur la surface des mots ou dans l'ombre de leur opacité, les promesses du futur pouvaient

capter un commencement qui n'a jamais existé. Lire Pierre Guyotat initie une véritable traversée non pas seulement d'une œuvre singulière, mais d'un imaginaire qui concerne l'homme, son savoir, son langage, sa finitude, et qui hante toutes les sciences dites « de l'homme » depuis un siècle au moins. Voilà une manière de replacer l'œuvre atypique et incongrue de Pierre Guyotat, dans sa démesure et son excès même, au cœur d'une recherche de sens à laquelle se consacrent d'autres penseurs et écrivains. Guyotat vient incarner toutes les figures de l'étrangeté que la langue peut porter pour et contre elle-même : il est un « traducteur » du français, cherchant dans ses mouvements et ses déséquilibres une langue perdue, croyant la trouver « là où mot, image et son convergent » (Benjamin, 2001 [1923], p. 133). Il est un « bègue<sup>171</sup> », en quête d'une limite ultime dans la langue, où « les mots peignent et chantent, mais à la limite du chemin qu'ils tracent en se divisant et se composant » (Deleuze, 1993, p. 142). Il est un poète dont la parole est altérée par l'irruption de la *chora*, de l'affect, de l'hétérogénéité sémiotique, et qui rêve d'une pureté, d'un silence, d'un dehors impossible (Kristeva, 1974, 1977, 1980).

S'il y a une pensée qui hante les réflexions psychanalytiques que nous ne cessons de convoquer, s'il y en a une qui peut rendre compte de ce qui les joint à celles de Pierre Ouellet ou de Giorgio Agamben par exemple – s'il y a, en somme, une référence majeure qui nous a secrètement portée et qui se signalait par son absence –, c'est bien celle de Michel Foucault. Dans son immense enquête d'archéologie du savoir *Les mots et les choses* (1966), Foucault met en lumière en quoi la condition de l'homme moderne est bien d'avoir perdu un certain rapport à la transparence du langage et du monde, et avec lui la possibilité de penser leur origine. Le lot de ce nouveau sujet, apparu au XIX<sup>e</sup> siècle et caractérisé à la fois par son corps, son travail et sa « pensée parlante », consiste en une sorte de perte de l'origine, estime l'historien et philosophe, dans le mesure où il découvre, avec l'« objet » langage, comment historicité et finitude se nouent pour « vider » (p. 345) le lieu de l'originaire.

Car le « déjà là » révélé du langage et des choses est un « déjà commencé », faisant de l'origine le contraire d'un commencement et de l'homme un « être sans origine » et « séparé de toute origine ». Celle-ci lui est inaccessible parce qu'elle n'a jamais eu lieu, mais aussi

---

<sup>171</sup> Craig Dworkin (2009) rapproche aussi Pierre Guyotat des figures du traducteur benjaminien et du bègue deleuzien.

parce que l'effort même de la pensée à se mesurer à ces « impensés » la fait reculer toujours « au plus près et au plus loin de soi ». L'épaisseur des choses et l'opacité du langage le lient sans cesse à des chronologies hétérogènes qui le dépasse, et « l'originaire en l'homme » constitue le mouvement de ce nouage, de ce « pli » des temps dans l'homme « dispers[é] », « étoil[é] », sans naissance ni noyau pour se reconnaître (p. 342-345).

« Une tâche se donne alors à la pensée », écrit Michel Foucault en parlant de la modernité,

celle de contester l'origine des choses, mais de la contester pour la fonder, en retrouvant le mode sur lequel se constitue la possibilité du temps, — cette origine sans origine ni commencement à partir de quoi tout peut prendre naissance. Une pareille tâche implique que soit mis en question tout ce qui appartient au temps, tout ce qui s'est formé en lui, tout ce qui loge dans son élément mobile, de manière qu'apparaisse la déchirure sans chronologie et sans histoire d'où provient le temps. Celui-ci alors serait suspendu dans cette pensée qui pourtant ne lui échappe pas puisqu'elle n'est jamais contemporaine de l'origine; mais ce suspens aurait le pouvoir de faire basculer ce rapport réciproque de l'origine et de la pensée; il pivoterait autour de lui-même et l'origine devenant ce que la pensée a encore à penser, et toujours de nouveau, elle lui serait promise dans une imminence toujours plus proche, jamais accomplie. L'origine est alors ce qui est en train de revenir, la répétition vers laquelle va la pensée, le retour de ce qui a toujours déjà commencé, la proximité d'une lumière qui de tout temps a éclairé. Ainsi, une troisième fois, l'origine se profile à travers le temps; mais cette fois c'est *le recul dans l'avenir*, l'injonction que la pensée reçoit et se fait à elle-même, d'avancer à pas de colombe vers ce qui n'a cessé de la rendre possible, de guetter devant soi, sur la ligne, toujours en retrait, de son horizon, le jour d'où elle est venue et d'où elle vient à profusion. (p. 343. Nous soulignons.)

C'est dans ce contexte épistémologique précis que le langage apparaît comme « une multiplicité énigmatique qu'il faudrait maîtriser », à travers des « projets » qui sont des « chimères » d'une démystification parfaite, voire d'une intégration sans reste de tout son être fragmenté en un seul idiome plein, une seule parole — « tous les livres en une seule page » et « tout le monde en un livre » : « La grande tâche à laquelle s'est voué Mallarmé, et jusqu'à la mort, c'est elle qui nous domine maintenant; dans son balbutiement, elle enveloppe tous nos efforts d'aujourd'hui pour ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage » (p. 316). Mallarmé, et ses héritiers obligés, comme Artaud, Roussel, Bataille, dont les œuvres limites témoignent du « nouveau mode d'être de la littérature » : épreuve de l'impensé, du silence, de la mort (p. 395).

### 3.5 Prières et chants funèbres

« *Aboli bibelot d'inanité sonore*, » : telle est la phrase que Pierre Guyotat, qui avait à peine recouvré la parole et le sens du « je » après son réveil et sa réanimation, aurait été requis de répéter devant un de ses médecins. « Me remettre en bouche, en cœur, en respiration, ce qui m'a tué, la splendeur qui m'a tué, desséché, ces sons tentateurs qui m'ont amené sous son ombre... », écrit l'écrivain qui clôt *Coma* sur cette leçon, au terme d'une « traversée de la mort » conçue comme une remontée vers l'origine (C, p. 221-229).

Toute l'entreprise poétique de Pierre Guyotat mérite d'être mise sous le signe d'une telle vocation de « recul dans l'avenir », d'une traversée des chronologies et des temps de la langue qui puisse « refonder » une origine perdue dans la grande unité d'un Livre. Mais comme l'effacement et l'extinction marqueront tout succès, l'écriture doit trouver ses solutions, dévoiements ou sursis.

Il n'y a pas que le titre de la fiction publiée en 1984, inachevée et inachevable, qui nous permette ce rapprochement facile. *Le Livre* a été, autant que l'écrivain l'a pu, tenu sous la « terreur » de sa finalité, soumis aux « lois de la révolte [...] et de la résistance : rythmiques calculées à la syllabe près, organisation et volume des signaux sonores » (LL, p. 13). Sur la première page du manuscrit, Pierre Guyotat avait inscrit ces mots, cités par Catherine Brun dans son essai biographique (2005a, p. 327-328 et 378) :

L'Art de faire disparaître l'Écrit  
sans début ni fin  
ni titre, fait pour  
n'exprimer rien :  
- fondations éterne-  
-ellement fondatri -  
- ces, donc anonymes

Dans cette fiction où il s'agissait d'« avance[r] à reculons » (LL, p. 10) à travers l'histoire humaine jusqu'à remonter au « moment le plus reculé de l'apparition du "vrai homme" » (note du 6 septembre 1979, citée dans Brun, 2005a, p. 328), l'écrivain y voyait rien de moins qu'une avancée vers la mort : « Dès l'amorce de ce mouvement généalogique et en quelques secondes, j'ai la vision que je viens d'entrer non pas dans un livre de plus mais



dans *Le Livre* à quoi ma vie entière, dont je décide en même temps la brièveté, sera vouée [...] » (*LL*, p. 9). Y sculptant le français, le transformant au gré des heurts et des accélérations d'une fuit en arrière rythmique (ellipses, contractions, raccourcis arrachés à l'amnésie de la langue), il lui demandait d'opposer son « action prophétique inversée » à « la Bouche généalogique » qui l'aurait autrement avalée<sup>172</sup> (*LL*, p. 12, 11).

La poésie défigurée de Pierre Guyotat fait entendre l'écho d'une plainte endeuillée. La langue perdue dans les profondeurs du français est appelée à travers une voix prophétique dont le chant est aussi funèbre – comme le « chant des sirènes » suggère Pierre Guyotat (*V*, p. 223). C'est peut-être pour suspendre l'avance que la langue gagne toujours sur cette fin annoncée que la bouche de l'écrivain a, depuis son enfance, résisté à lâcher les premiers mots. Pierre Guyotat, en effet, a souffert de bégaiement et le rappelle souvent (*Li*, p. 98; *V*, p. 202; *E*, p. 40). Bégayer, faire piétiner la parole là où elle devrait fuir vers l'avant, la boucler dans le battement des répétitions, n'est-ce pas aussi chercher à rattraper tous ces devanciers du passé, leur mettre des cailloux dans la bouche, comme « Démosthène parlant devant la mer » (*E*, p. 40)?

L'enfant qui bégaye, chez Guyotat, est celui qui fait échapper les mots du côté d'un monde autre, sombre et infantile, écrit ainsi Marianne Alphant dans une réflexion sur les souvenirs-écrans d'enfance dans l'œuvre guyotienne : le bégaiement marque l'élection d'un « *infans*-messenger, angélique », transforme celui « qui n'a pas tout à fait maîtrisé la parole » en « intermédiaire » et en « messenger entre les mondes » (2009, p. 21). C'est-à-dire : en écrivain.

Les mots, écrit Jean-Bertrand Pontalis dans ce texte déjà cité, « n'appartiennent à personne et [dès lors], étant sans possesseur ni maître, à jamais étrangers, en eux je puis me perdre et me trouver » (1988, p. 196). Mais faisant de « l'oscillation de l'étranger et du propre » (p. 196) la force même de sa motricité ou de sa plasticité, la plainte, acrimonieuse ou maniaque, peut se transformer en véritable prière. Le « chant » extirpe de la tyrannie de la langue un événement inouï : une éloquence, dit Pierre Guyotat, une force vive de la parole.

<sup>172</sup> « Faut-il alors remonter plus haut, dans un temps d'avant l'écriture, comme pour la prendre à revers, avant ses hiéroglyphes, dans ses signes, dont l'Histoire aurait effacé la signification, comme les miens alors dont le secret disparaît avec moi? » (*C*, p. 225)

Catherine Brun conçoit celle-ci comme étant une « force d'émouvoir » et « d'ébranlement » (2009, p. 3), et Catherine Backès-Clément parle quant à elle d'une puissance d'affect qui a trait à la « préhistoire terrifiante et toujours présente » du sujet (1970, repris dans *Li*, p. 178). Pierre Guyotat, nous l'avons vu au chapitre précédent, laisse aussi entendre que le rythme réalise une « mise en pâture » du sujet créateur.

La défiguration constitue la voie paradoxale d'un auto-engendrement jubilatoire et, renouant avec une infinitude originaire, parle de son éviction :

La mélodie, c'est le gage de l'immortalité pour un auteur. [...] D'où l'importance du dialogue avec Dieu : il est l'interlocuteur idéal. Muet. Sans visage. Il parle par la nature, par l'art, les animaux... Ce n'est pas une question de foi, plutôt l'idée qu'il est nécessaire d'avoir une instance suprême – notre conscience érigée en divinité, en Dieu. L'idée que nous ne sommes pas limités à ce que nous voyons, à ce sur quoi nous marchons, qu'il existe quelque chose de plus vaste que nous. On peut tout à fait ne pas croire [en Dieu] et être néanmoins en prière. (2010b, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> questions)<sup>173</sup>

Ce sacrifice du « moi » est donc indissociable d'un sacrifice corollaire. C'est-à-dire que le désir de retour à l'origine contient toujours la mise à mort de soi. Le saccage de la langue maternelle y creuse un *pli*, un retournement où le vide devant rejoint le vide derrière.

Mais jamais n'est liquidé le risque de porter atteinte à l'autre (celui à qui on s'adresse, que l'on désire, auquel on s'identifie, etc.). Car l'écriture défigurée de Guyotat convoque obstinément le spectre de mises à mort. À travers cet appel au sacrifice de soi dans la quête du « Livre » ou de « la Langue » (*V*, p. 223), il y a celui du *crime*. Dans *Prostitution*, écrivait Pierre Guyotat en 1975, il « retue », par « la torture de sa langue », « à coups de rythmes », sa mère (*V*, p. 130). La langue française, comme les figures parentales qu'elle incarne aussi, est attaquée, « saccagée », rendue méconnaissable. C'est le destin de la ressemblance qui est précisément en jeu.

Cet effet destructeur sur le « corps » d'une langue afin de recouvrer, dans ses entrailles, la vérité d'une langue plus originaire, plus pure, plus illimitée, ressortit ici à une démarche créatrice fondamentalement mue par un désir d'auto-engendrement, et plus clairement encore par le désaveu de l'ordre œdipien, avec sa structure sexuelle, familiale, ethnique,

---

<sup>173</sup> Voir aussi *C*, p. 48.

zoologique<sup>174</sup>. Les deux prochains chapitres seront consacrés à l'examen de cette destructivité, toujours prise dans le « lien négatif », objet de retenues, de dévoiements, de sabotages.

La quête guyotienne d'un français archaïque met de toute évidence en branle une violence dont on retrouve également des manifestations chez d'autres écrivains dits extrêmes ou atypiques. Pierre Guyotat est de ceux qui ont cherché, aux frontières de la folie et de l'inintelligibilité – de l'asociabilité et de l'incivilité aussi –, à extraire de leur langue maternelle une autre langue : Daniel Paul Schreber, Louis Wolfson, Velimir Khlebnikov, D.A.F. de Sade, Léopold von Sacher-Masoch ou Raymond Roussel pour ne nommer qu'eux<sup>175</sup>. Contestant à tous prix le « déjà commencé » de la vie des hommes, ils transforment la littérature en champ de bataille sublime. Psychose, perversion, insoumission, émancipation : cela fait mal. Mais s'il y a une revendication essentielle à l'œuvre, énoncée dans le paratexte *et* dans les fictions de Pierre Guyotat, c'est aussi celle-ci : « la sexualité fait mal au corps. Quand le sexe ne fera plus mal au corps on en reparlera » (1973b, p. 27).

Dans le prochain chapitre, nous tenterons donc de comprendre les quelques conclusions auxquelles nous sommes parvenue dans les chapitres précédents. À cet égard, l'œuvre guyotienne nous offre un objet d'étude singulier : l'écrit masturbatoire, ce « texte sauvage » produit par la pratique simultanée de l'écriture poétique et de l'acte sexuel autoérotique (la « branlée-avec-texte »). Réalisé selon des rituels qui ont évolué le temps de son existence, ce texte deux fois obscènes (par son contenu et sa matérialité même) nous échappe. Il est un objet absent, illisible en propre, auquel nous n'avons pas accès. Mais Pierre Guyotat n'a pas cessé d'expliquer les enjeux et motifs de cet « *inextricable* » au cœur de l'œuvre (« Langage du corps », dans *V*, p. 11). Penser ce lien indéfectible nous permettra de comprendre dans

<sup>174</sup> Vincent Teixeira, dans un texte auquel nous avons déjà fait référence, célèbre également la volonté guyotienne d'écrire « contre *la* langue », sa manière de viser « l'invention d'un nouvel idiome, unique, une langue autre, natale, naissante, hétérogène, "sans demeure" ». Une véritable négation, un rejet, est en jeu : inédite, cette langue l'est dans la mesure où elle est « dégagée de toute communauté, de toute demeure, familiale, sociale, ethnique ou nationale » (2006, p. 984, 1014-1015).

<sup>175</sup> Voir Aulagnier, 1981, p. 159-168 et 1991 [1986], p. 287-316; Barthes, 1971; Deleuze, 1967 et 1993; Foucault, 1963; Mavrikakis, 1996; etc.

quelles conditions la langue archaïque a initialement été cherchée par l'écrivain, et pourquoi la défiguration est « découverte » à partir de *Bond en avant* et de *Prostitution*.

## CHAPITRE 4

### ÉCRITURE ET SEXUALITÉ

*Non je le veux dans la langue sacrée, celle de ma mère.*

Pierre Guyotat, *Arrière-fond*

Qu'est-ce que subvertir? Si c'est retourner le pouvoir et (dé)jouer ses forces, n'est-ce pas, aussi, pervertir? Comment qualifier les différentes modalités d'opposition à la loi : déni, désaveu, déplacement? Avec les écritures de la défiguration et leur défi lancé à la « normalité », nous sommes plongés de facto dans une zone d'incertitude où ces modalités se confondent et s'enrichissent. À cet égard, l'œuvre de Pierre Guyotat se singularise par la fonction qu'elle donne à des pratiques sexuelles qu'on dira, par euphémisme, *atypiques*. Certaines de ces pratiques sont symboliques (ce sont celles de ses personnages), d'autres réelles (réalisées par l'écrivain), mais les unes et les autres ressortissent d'une même motivation poétique : la recherche d'une langue neuve, pure, terrée dans la langue vernaculaire comme un secret. Des différents noms qu'elle portera au cours des années, nous retenons qu'elle est déclarée « langue nouvelle » dans *Prostitution*, et que c'est au « sextylo » (*Prost*, p. 240) de la découvrir. Dans sa note placée en quatrième de couverture de l'édition originale, l'écrivain met en outre l'alliance entre les activités sexuelle et poétique sous le signe d'un acte de « délit » volontaire (*Prost*, p. 366).

Or, ce caractère « inextricable » (*V*, p. 11) de la sexualité et de l'écriture n'a pas, à notre avis, été suffisamment critiqué. Les motifs et les intentions de l'auteur sont souvent admis dans un discours de légitimation sans être véritablement questionnés. Il nous semble donc intéressant de parler sinon de la sexualité, au moins du *sexe*, conformément aux indications de l'auteur d'ailleurs qui, exception faite de la période « barricadée » de contre-censure (voir Brun, 2005a), rappelle qu'il est non seulement au centre de ses fictions, mais



aussi à sa source<sup>176</sup>. Nous voudrions même entendre le dégoût et le désir de censure que certains lecteurs de *Prostitution* ont formulés sans les disqualifier. Comme nous le verrons dans les prochaines pages, ce malaise a été formulé à la fois par ceux qui condamnent les excès de l'œuvre guyotienne et par d'autres qui, à travers elle, revendiquent la plus radicale des attitudes révolutionnaires. Il nous semble donc difficile de disqualifier ces critiques sous le motif du malentendu, du refus de lecture ou de la banalité. Quand bien même ces rejets trahiraient la fonction répressive de l'idéologie et de la morale, ils sont précisément sollicités par l'œuvre, non sans arrogance : je suis un « accusé de force », avertit Pierre Guyotat dans la quatrième de couverture originale de l'ouvrage, et par cet acte littéraire délictueux « je renverse le mouvement moral et grammatical [des juges] ». Ce ton provocateur, féroce, et comme tel daté – il n'a plus cours dans le paratexte –, nous voudrions y prêter attention maintenant, et son caractère anachronique ne sera pas le moindre de son intérêt.

## 1. Guyotat le pervers

### 1.1 Accusations

Certains commentaires que se sont valus les premiers romans de Guyotat parlent d'ennui et d'indifférence. Nous aurons l'occasion, au cours de ce chapitre, d'en reproduire quelques-uns. Notre impression est toutefois celle-ci : les réactions de cet ordre constituent des tentatives de neutraliser un certain effet de l'œuvre, un effet auquel répondent tout autant les lecteurs qui appellent la censure que ceux qui la défendent, au nom de l'impunité de la littérature. Tout se passe à notre avis comme si l'œuvre de Guyotat se destinait à ses lecteurs (contemporains et futurs) telle une *menace*, en ce sens qu'elle les confronte avec le *mal*

---

<sup>176</sup> Il nous restera à voir ce que Pierre Guyotat entend par « sexe ». Deux exemples : « Une grande partie des processus organiques inscrits dans ce texte [*Éden, Éden, Éden*] sont liés au sexe (vomissements, défécations, fièvres), qu'on le veuille ou non; et le sexe n'est que le support de cette masse de processus, leur axe à quoi ils reviennent toujours [...] » (*Li*, p. 55; voir aussi 53, 55-57); « N'importe quel artiste répondrait que c'est le sexe qui le fait créer; il faut une condition sexuelle pour produire, de toute façon » (*E*, p. 46-47).

(supposant que l'on sache ce dont il s'agit<sup>177</sup>). Elle suscite par conséquent la question suivante : *que peut-on en attendre?* Ou bien : *que me veut-elle?*

Terroristes, déviants, malades, quel *mal* ces livres veulent-ils montrer à ses lecteurs? Peuvent-il le *faire*, ce mal? L'emprise du paratexte sur les commentateurs de l'œuvre – nous-même parmi eux – signale après tout combien Guyotat lui-même est toujours aux prises avec une accusation qui pèse depuis le début sur son travail. C'est une accusation qui pèse sur nombre d'œuvres modernes, c'est-à-dire qu'elle s'impose souvent en dépit des revendications des artistes eux-mêmes : vice, blasphème, mal, perversion, ce sont des œuvres dont il faut se méfier. Nous rappellerons qu'avant même la publication de *Tombeau*, les fictions de Guyotat sont placées sous un régime morbide et déviant (voir par exemple le compte-rendu de *Ashby* par Savage, 1965). Or, c'est précisément ce qui lui a valu l'intérêt de François Peraldi qui, dans son légendaire « Polysexuality » de *Semiotext(e)* (1981), plaçait la traduction de « Langage du corps » en incipit du long répertoire de paraphilies que son dossier contenait<sup>178</sup>, aux côtés des textes de Pierre Klossowski, Georges Bataille, Gilles Deleuze et Félix Guattari, entre autres.

<sup>177</sup> Le terme, dans son acception tour à tour métaphysique et théologique, n'est pas étranger à Pierre Guyotat. Il explique à la fois l'impact terrible des figurations et du style, de l'imaginaire et de la langue guyotiennes : il faut « l'*image* », il faut « *figurer* le Mal, [...] le faire sortir *en matières* du corps humain », dira par exemple l'écrivain dans les années 1980, en mettant l'ensemble de son œuvre sous le signe d'un désir de porter « le Mal pensé, le Mal rêvé » dans une « langue-serpent, satanique, encore et toujours inédite » (V, p. 253, 229). Dans la note ajoutée au « Résumé » (au cours de la même décennie), l'écrivain fait aussi référence aux moyens employés dans *Prostitution* pour « la mise en œuvre du mal et de son vertige » (Prost, p. IV).

Par ailleurs, dans *Arrière-fond*, la conscience de sa vocation poétique émerge comme conscience coupable, au sens où elle implique de choisir de tendre vers un monde, une sexualité et une langue du « péché » et du « Mal », mais aussi comme destin de *martyr*, puisque l'écrivain aura pour mission de traverser ce « déchirement » entre la « bonne » littérature (celle du respect du premier créateur : Dieu, le père) et sa dénaturation dans l'œuvre obscène, subversive, perverse : « Mais si j'avais à le livrer, ce secret, ses figures, ses contours, son architecture, son trafic prendraient forme dans ma bouche, sous stimulation du besoin de créer : [...] c'est un double, de moi, et de ma vie, hors statut : ses mots même sont à inventer d'une langue intermédiaire, entre Dieu et Diable, compréhensible par Eux seuls, dont je ne peux aujourd'hui que tracer les prémices, d'une écriture encore mal assurée, à laquelle la montée du désir et de l'orgasme donne une rapidité presque cursive, comme mon père écrit ses ordonnances, et ses brouillons de discours au conseil général du département de la Loire » (Af, p. 55-57, 237).

<sup>178</sup> « Self Sex », « Soft Sex », « Alimentary Sex », « Sex of the Gaze », « Ambiguous Sex », « Animal Sex », « Child Sex », « Morbid Sex », « Violent Sex », « Corporate Sex », « Discursive Sex », « Philosophical Sex », « Critical Sex » : ce sont là les titres des treize sections du dossier.

« Lire Guyotat? » Telle est l'interrogation sceptique qui fut utilisée en guise de titre au court dossier qu'un journal de gauche révolutionnaire consacra à *Prostitution* en 1975. Les journalistes participant annoncent d'emblée avoir connu « un mélange d'irritation, d'exaspération même, et d'interrogation » à la lecture de cette fiction, et par la suite, ils rythment leur entretien avec Pierre Guyotat de questions et commentaires plus agressifs qu'incrédules :

Nous voyons mal le lien entre votre action militante et la production d'un tel texte... [...]  
 En quoi ce mode d'action [engager une « crise du corps »] a-t-il quelque chose à dire, à faire dans la lutte contre le fascisme? [...]  
 Dans votre livre, il n'y a que du sexe... [...]  
 Pourquoi ce langage brisé, elliptique, contracté et dont le produit entraîne une frustration permanente? (Guyotat, 1975, p. 26, 27)

Christian Prigent, dans la contribution placée en première partie du dossier, clame pour sa part que *Prostitution* n'est pas pornographique, ni illisible, parce que Guyotat y « me[t] en scène le corps exploité qui désire la Révolution et l'annonce » (Prigent, 1975, p. 26). Mais sa défense enthousiaste arrive à peine à couvrir l'accusation qui, dans l'entretien préliminaire, est formulée à demi-mot, surtout dans l'ultime question de l'entretien : « Votre écriture n'est-elle que l'expression d'un désir? »

Cette suspicion, nous la reconnaissons. C'est celle-là même qui, publiée dans *Les Lettres françaises* en 1970 et invitant à la censure, a inauguré la contre-offensive à laquelle on doit toutes les interventions compilées dans *Littérature interdite*<sup>179</sup>. Dans « Guyotat ou l'art de l'illisible », Jean Bouret repassait un à un les arguments des préfaces d'*Éden* et concluait :

[Deux cent soixante-huit pages de sexes complaisamment décrits dans leurs évolutions] ne prouvent même pas, comme le veut Sollers, que ce livre ne pouvait être qu'écrit en France et en 1968, et qu'il annonce la Révolution pour après-demain après-midi. Elles pourraient tout au plus prouver que Guyotat est un obsédé de l'acte sexuel, un maniaque délirant ou un « truqueur », c'est-à-dire un écrivain qui se dit : « Je vais tellement leur en faire voir des verges, et des fesses, et des ruts qu'ils seront bien obligés pour ne pas passer pour des imbéciles d'en trouver un sens caché, une beauté démoniaque, une angoisse existentielle, une stigmatisation de la société colonialiste (car cela a l'air de se passer en Algérie), une preuve du déclin du monde occidental. »

<sup>179</sup> Voir notre mise au point à ce sujet, chap. 1, n. 44.



Ce n'était pas un très adroit calcul mais je ne pense même pas que Guyotat truque, il a plus sûrement une sorte de naïveté, une complaisance pour son petit système descriptif, car il ne hasarde aucune idée générale, il ne moralise ou ne démoralise pas, il se contente de constater et ne met même aucune invention érotique dans sa bande dessinée. Tout cela est d'un affligeant banal d'amours de militaires coloniaux en bordée. Le sang qui dégouline comme au Grand-Guignol ressemble à de l'hémoglobine pour cinéma, il pue le procédé ce sang, il ne fait même plus peur, au contraire, après une gymnastique un peu trop compliquée, on se dit comme dans un mélo : « Ça va saigner », et ça saigne, et ça s'engluie et ça n'en finit pas, et on n'y croit plus du tout à la fornication, on abandonne. Maintenant, je serais ravi que quelque jeune homme de notre avant-garde structuraliste, linguistique ou toute école en iste à la mode, nous démontrât qu'*Éden*, *Éden*, *Éden* a fait faire un énorme pas en avant à la littérature, à la sociologie, au marxisme, que Guyotat est à la fois Sade, Genet, Artaud ou leur descendant direct et non le plus illisible des assembleurs de mots et le plus ennuyeux des romanciers scatologiques. (Bouret, repris dans *Li*, p. 146-148)

Décidément, s'il faut faire un procès d'intention au présomptueux auteur de ce livre illisible et obscène, c'est qu'on peut l'accuser de ne pas concevoir lui-même à quel scénario de désir et de *plaisir* il souhaite amener ses lecteurs à participer<sup>180</sup>. Pierre Guyotat, il faut

---

<sup>180</sup> Piotr Rawicz, dans l'article commenté plus haut, règle la question en se montrant tout à fait aveugle à une possible érotisation de l'abject. En revanche, Alfred Simon, critique à l'émission *Le Masque et la plume*, commente la pièce *Bond en avant* en rappelant l'affirmation de Roland Barthes selon laquelle on ne peut parler chez Guyotat ni d'« idées » ni de « style », et conclut : « Il faut donc accompagner Guyotat dans sa démarche. Or, c'est dangereux n'est-ce pas, étant donné que la démarche de Guyotat, c'est la masturbation agie continue » (1973. Notre transcription.). Simon finit toutefois par considérer la pièce comme un « bavardage invraisemblable », un bavardage « accablant et écrasant d'ennui », reprenant un peu cavalièrement l'argument rencontré dans l'article de Jean Bouret et ailleurs d'un émoussement de la force d'affect du texte guyotien à force de répétition et de prolixité jargonneuse.

Cet argument était, notons-le, celui du Ministère affirmant le non-lieu d'un procès contre *Éden*, *Éden*, *Éden* (voir chap. 1, n. 38). Certains critiques littéraires se le sont appropriés en exprimant une déception encore respectueuse (par exemple Alter, 1973) ou en lui octroyant la force acerbe d'une pointe méchante, comme chez Jean-Louis Revel qui, en 1970 dans *L'Express*, l'adresse tout autant au romancier qu'à ses censeurs : « [Guyotat] transform[e] l'enfer en minoterie, l'école du vice en cours de diction, dressant très haut les herbes du langage contre toute curiosité malsaine. Pour le dire en un mot, l'ennui des cinq cent mille talentueuses répétitions qui construisent le lupanar polémologique du sergent Guyotat exclut tout possible éveil d'une vocation perverse chez les civils mariés ou ne peut que décourager celles qui existeraient déjà, y compris les vocations délatrices des sycophantes vertueuses » (Revel, 1972, p. 162).

La question ainsi posée de la réception de l'œuvre est très complexe et nous l'abordons avec réserve. Elle mène au final au débat sur la censure au nom de la possible influence du texte sur les lecteurs (et notamment, comme l'interdiction d'*Éden* le statuait, les lecteurs plus vulnérables que sont les jeunes, quoique concernant la pornographie, on n'hésite pas à parler des lecteurs adultes). Jérôme Lindon, dans sa pétition en défense d'*Éden*, parlait de cette crainte malvenue que les lecteurs soient amenés à « satisfaire leurs besoins sexuels » (Lindon dans *Li*, p. 189) à partir de postures atypiques ou illégitimes, jugées perverses, voire éthiquement répréhensibles.

pourtant le rappeler, n'est ici rien de plus qu'un exemple (forcément mythifié par les circonstances) d'une énième illustration de la crise de confiance culturelle que toute œuvre scatologique et sexuelle tend à inaugurer. Mais précisément, comme nous l'avons mentionné précédemment, les fictions de Guyotat incarnaient aussi une sorte de réponse exactement satisfaisante à une demande de dissidence culturelle qui s'en est un peu approprié le scandale, mais qui se valait aussi un discrédit certain.

Une anecdote instructive mérite ici notre attention. Leon S. Roudiez, dans son compte-rendu du colloque de Cerisy consacré à Artaud et Bataille en 1972 (celui-là même où Pierre Guyotat lut son décisif exposé sur son écriture-masturbation), raconte qu'une personne de l'audience, après plus d'une journée de discussions entre les membres de *Tel Quel* sur la « révolution culturelle<sup>181</sup> », posa cette question à Sollers, que Roudiez pour sa part suggère de poser aussi à Rabelais : « Pourriez-vous, Monsieur, m'expliquer quels sont les rapports entretenus par le con, le cul, le sperme et les étrons avec la révolution culturelle ? » (1972, p. 199). Marcelin Pleynet, lui aussi présent au colloque, parle d'une « nervosité » ressentie dans l'assistance pendant et après la lecture de Guyotat (1973, p. 3), sans toutefois laisser entendre, comme le fait Catherine Brun, qu'il fallait y voir une certaine réprobation de la part du groupe. Cette dernière affirme que « les membres de *Tel Quel* ont du mal à percevoir quelque "révolution culturelle" que ce soit dans l'affirmation par Pierre Guyotat du fond masturbatoire d'une partie de son œuvre<sup>182</sup> » (2005a, p. 274).

<sup>181</sup> Le titre complet du colloque de Cerisy-la-Salle organisé par Julia Kristeva et Philippe Sollers était : « Vers une révolution culturelle : 1) Antonin Artaud et le problème de la multiplication de la langue; 2) la pensée hétérologique de Georges Bataille ».

<sup>182</sup> Philippe Lejeune, dans un article de 1974 consacré aux « aveux » discrets ou embêtés de masturbation dans les écrits autobiographiques et surtout chez Rousseau, mentionne le « lyrisme minutieux » de l'exposé (« qui n'avait rien d'un "aveu" honteux » précise-t-il) de Guyotat à Cerisy, et fait aussi remarquer que le public « semble avoir eu une réaction plutôt houleuse » (Lejeune, 1974, p. 1019, n. 23). Nous ne savons toutefois pas si cette observation a valeur de témoignage direct ou si c'est la lecture des actes du colloque, publiés en 1973 et référencés par Lejeune, qui l'a suscitée. *L'Histoire de Tel Quel* de Philippe Forest laisse sous silence les réactions ou discussions qui ont suivi la présentation que Pierre Guyotat a faite, « comme retiré à l'intérieur de lui-même » (1995, p. 439).

Cela étant dit, dans l'entretien « L'autre scène », datée de janvier 1973, Pierre Guyotat se plaint des rejets et ruptures violents que sa sortie à Cerisy-la-salle a provoqués, mais ce nouvel isolement est pour lui l'occasion de régler quelques comptes, et il incrimine en retour l'inauthenticité de ses relations révolues et la médiocrité des « idylles » entretenues à cette époque « de zénith mondain... révisionniste et finalement, progressivement, de reculade » (V, p. 47-50). À Marianne Alphant, il



Mais peu importe, après tout, qui a effectivement énoncé la question, car elle était attendue, prévisible, et nous la reconnaissons pour l'avoir entendue ailleurs. Nous sommes en effet à peine étonnée de constater que c'est à travers une égale accusation de perversion, nommée alors *inauthenticité* ou imposture (le faux pris pour le vrai, le simulacre, donc le *fétiche*) qu'aujourd'hui encore, certains commentateurs tentent de purifier le domaine de l'art de l'abjection et de l'obscénité proprement outrageuses que des créateurs osent explorer.

## 1.2 Déviances textuelles

Faut-il donc défendre le droit d'apprécier des œuvres comme celle de Pierre Guyotat, même de *prendre plaisir* à les lire? Faut-il les intégrer au corpus légitime des études littéraires? Il faut prendre garde aux dérives d'une lecture qui ne choisit une pathologie à l'œuvre guyotienne qu'au prix d'une euphémisation. L'écriture défigurée de Guyotat, même dans son rapport direct à la sexualité, peut sembler « mimer la psychose ». Telle est l'hypothèse d'Anne Bourgain, pour qui Pierre Guyotat, comme tout « grand écrivain » (la critique se réfère alors à la définition de Gilles Deleuze), invente une langue étrangère dans sa propre langue (2006, p. 64). Elle présuppose alors que la sexualité est réductible à un mouvement d'évacuation et d'incorporation, et qu'elle soumet le langage à la pure activité de la pulsion de vie.

Mais n'est-ce pas là chercher à contenir un excès à l'œuvre dans l'écriture défigurée de Pierre Guyotat? N'est-ce pas là vouloir réparer cet excès, source d'une irréparable violence, adressée à toutes les lois qui informent l'ordre des hommes et de leurs mots? Jouant un moment le jeu d'une lecture pathologisante, nous parlerons donc d'*hybris*, conformément à la

---

explique aussi que « pour [lui], le plus important de ce colloque [à Cerisy], c'est que des liens s'y sont distendus, rompus » (E, p. 40). Il faut faire remarquer, toutefois, que Pierre Guyotat a pu profiter du support renouvelé de Philippe Sollers à une époque où ce dernier était occupé par sa propre « reconversion », selon le mot de Catherine Brun qui laisse entendre que cette nouvelle alliance était opportuniste (Brun, 2005a, p. 171). La biographe de Guyotat rappelle donc que les textes de l'écrivain furent au sommaire des deux premiers numéros d'*Infini* : l'entretien avec Jacques Henric « À la sueur de mon sexe » (n° 1, hiver 1983) et un extrait du *Livre* (n° 2, printemps 1983). *Vivre* – que « Langage du corps » ouvre – fut aussi le second opus de la nouvelle collection « L'Infini », que Sollers dirigeait chez Denoël.

lecture de Janine Chasseguet-Smirgel. Dans son ouvrage *Éthique et esthétique de la perversion* (1984), l'analyste termine un chapitre où elle défend sa thèse concernant le lien entre la perversion et la création d'une *néo-réalité*<sup>183</sup> en suggérant, très précisément, de rapporter la démarche poétique de Pierre Guyotat à une forme de fétichisme sadique du même ordre<sup>184</sup> (p. 239-240). Dans son compte-rendu de *Prostitution*, Philippe Sollers (1975) n'a d'ailleurs pas énoncé d'hypothèse bien différente<sup>185</sup>; seulement, la « régression » vers « la théorie cloacale » que la fiction suscite chez l'écrivain comme son lecteur, Sollers en souligne sinon la normalité, du moins le fait qu'elle échoue en partage à tous les lecteurs, tous les humains. On aboutit, encore une fois, au problème très épineux de la perversion et de sa valeur culturelle. D'ailleurs Sollers, à la même époque, revendiquait la perversion – ce « positif » de la névrose<sup>186</sup> – pour la littérature et pour sa pensée théorique, gage d'un accès au savoir authentique (voir ffrench, 1995, p. 99-101).

Nous simplifierons donc la question en ces termes : que *peut* cette langue française inouïe, au locuteur unique, que Pierre Guyotat cherche à développer? Quel *sens* et quel *désir* singuliers a-t-elle pour vocation de matérialiser? De quelles *traces* la fiction doit-elle être la mémoire? Quelles limites l'écrivain cherche-t-il à dépasser, irrémédiablement ou non? Tout se passe comme si la confiscation de la vie même du créateur, de son corps et de sa sexualité,

<sup>183</sup> « [L]a perversion [est une] opération magique visant à un retour à l'indifférencié, manifestation de l'*hybris* cherchant à disqualifier les pouvoirs du Créateur-Père et à fabriquer, à partir du chaos (anal), une nouvelle réalité » (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 235).

<sup>184</sup> Janine Chasseguet-Smirgel établit un parallèle, qu'elle sait fragile, entre le cas d'un fétichiste qui « avait composé une Bible à l'envers » et la démarche de Pierre Guyotat dans *Le Livre* (1984, p. 239). La proposition est choquante et pourtant pas sans fondement. Dans l'entrevue de Bernard Pivot évoquée par Chasseguet-Smirgel, Pierre Guyotat ne dément pas la portée blasphématoire de sa démarche, notamment à travers ce titre choisi et arrogé à la Bible (1984, notre transcription). La préface de l'ouvrage de fiction ne manque pas d'apporter d'autres éléments concordants à cette interprétation; le mouvement de remontée généalogique et sa « nécessité blasphématoire » sont placés au cœur du *Livre* par l'écrivain lui-même, qui évoque alors la motricité de la fiction qui « avance à reculons » pour inventer des biographies et des généalogies aux êtres imaginaires mis en scène, jusqu'à refonder « le lieu et le temps initiaux de [leur] engendrement » (LL, p. 11; voir aussi V, p. 10). On sait en outre que la Bible représente pour Guyotat (du moins au tournant de 1983) « le Livre des livres, celui qui engendre les autres, le Père et la Mère des livres (et même s'il en existe d'autres, antérieurs) » (V, p. 237).

<sup>185</sup> La manière dont Sollers fait alors de Guyotat un « cas analytique » déplaît à Catherine Brun (2005a, p. 310).

<sup>186</sup> En référence à cet axiome de Freud : « [...] la névrose est pour ainsi dire le négatif de la perversion » (1987 [1905], p. 80).

participait d'un programme plus ambitieux, qui serait quelque chose comme la matérialisation, à travers la production d'une *parole* singulière, d'une néo-réalité dont il nous reste encore tout à dire. C'est en ce sens que cette logique de confiscation sous-tend paradoxalement la revendication d'une autosuffisance et d'une souveraineté du sujet passablement arrogante, et parfois traduite sous les thèmes de destin, de vocation, de sacrifice et de martyr. La célébration de la grandeur poétique de l'œuvre, chez Pierre Guyotat, se confond parfois avec la profession de foi d'un écrivain valorisé pour son asociabilité radicale et égocentrique, et sa manière quelque peu héroïque d'opposer (d'*imposer*) son utopie à la défaillance du monde qui lui est donné :

Il ne faut pas croire que j'écris toutes ces choses avec facilité. C'est une langue, un univers, c'est un monde, une population. Oui, j'ai une population; j'ai créé un peuple à moi, presque une espèce. Et cela, d'une certaine façon, me distingue, m'isole. C'est un monde avec ses lois, sa hiérarchie. Oui, au bout de quelques dizaines d'années, un monde est là. C'est la parole qui gère le sexe; s'il n'y a pas de parole, l'acte n'a aucun intérêt. (1997, p. 30)

D'abord je crois qu'il faut affirmer tout de suite que ce qui influence le plus l'œuvre qu'on fait, c'est l'œuvre elle-même : dès l'adolescence, vous commencez à écrire en toute connaissance de cause, c'est-à-dire en sachant que vous écrivez, et que ce sera votre destin, l'œuvre que vous faites prend son indépendance, elle vit sa propre vie, comme un organisme, et c'est elle, plutôt que vous-même, qui vous influence, qui conduit votre vie, pour une grande part. Bien sûr, il y a la vie que vous menez, ce que l'époque, la société, et, déjà, votre ascendance naturelle, la religion, la foi, l'État, vous font vivre; ce que votre force intérieure, votre savoir, vos sens vous font vivre.

Ce qui dans mes scènes, mes figures, surprend, inquiète, scandalise, c'est, pour moi, tellement quotidien – à cause du travail de modelage formel –, tellement fraternel – ces figures, dépossédées de tout droit, dépossédées, débarrassées, même, de toute existence civile, d'« être », tout simplement, sont si proches de ce qu'il y a de plus profond en « moi ». (2003f, p. 54)

Le premier article scientifique consacré à une fiction de Pierre Guyotat y faisait déjà référence, plaçant l'œuvre sous le signe d'une étrange ambiguïté. L'article publié par Philippe Sollers dans la revue *Critique* à l'été 1971, intitulé « La Matière et sa phrase », avait pour objectif essentiel de mettre au jour le caractère surdéterminant, aux niveaux du langage et de la figuration dans *Éden, Éden, Éden*, du déni de la castration et de la différence sexuelle. Cette analyse paragrammatique très serrée, exemplaire de ce genre critique, engendre paradoxalement un texte plus obscène et plus cru que celui dont il décortique le



fonctionnement<sup>187</sup>. Sollers y fait valoir que la force de scandale de la fiction (tout juste interdite) de Guyotat renvoie à la manière dont « la répétition de la verbalisation sexuelle » sert de « rempart organique de la représentation contre la menace de castration inscrite dans chacun de ses nœuds » (p. 609). Il propose même d'envisager que le texte « fonctionne aussi comme lapsus généralisé » (p. 618).

Du coup, *Éden, Éden, Éden* est constamment mise sous le signe de la *forclusion* de la castration (celle de la mère au moins) par Philippe Sollers qui repère, dans le « tableau » comme la phrase, la multiplication infinie des fétiches, la menace inaltérable de la loi oedipienne sur le fils et le travail des pulsions partielles du petit pervers polymorphe. Dans « L'effet-Guyotat », publié quatre ans plus tard, Sollers enfonce le clou, renvoyant la « chiennerie généralisée » de cette « illisible, interminable, épouvantable de monotonie » fiction qu'est *Prostitution*, à une logique de désaveu qui ne fait plus de doute :

[...] il faut à la fois réitérer la scène primitive et l'empêcher de produire son effet ravageant : le fait que maman aurait un autre orifice que l'anus ou la bouche, un trou quelque part ailleurs. Et plus on s'en doute, et plus il faut le nier dans l'obscénité. Ce qu'on entend, dans « *Prostitution* », déformé par l'interjection, l'appel tronqué, le patois, l'arabe, tout ce qui peut faire interjection « sale », c'est comme l'agrandissement sonore du halètement parental, incompréhensible, stéréophonique, fantasmé jusqu'aux extrêmes limites de la syllabe et du cri. (1975, p. 56)

Psychose et forclusion, perversion et désaveu? Le débat reste ouvert. Toutefois, Philippe Sollers, qui avait déjà eu l'occasion d'objectiver la fonction et le pouvoir singulièrement révolutionnaires d'une écriture littéraire *perverse* (et d'une théorie

<sup>187</sup> Il s'agit toujours, dans « La Matière et sa phrase », de nommer, mais sans traduire dans un métalangage, les positions fonctionnelles et les actants qui déterminent les circuits d'aboutement d'orifices repérés dans « l'inconscient [qui] se joue *dans* le texte et *du* texte » (p. 608). C'est donc à la fois la figuration et la chaîne signifiante, avec ses singularités syntaxiques et ses réseaux phonétiques (consonance et allitération), qui sont déployées. Or, à force de souligner la brutalité des figurations et des scénarios corporels pervers en jeu dans *Éden*, à force de les expliciter dans une sorte d'épure et de les réitérer, l'analyse de Sollers semble parfois s'emballer. Un lexique vulgaire, inutile à l'analyse, échappe parfois au critique : il n'y a par exemple guères de « chatte » dans *Éden*. « Sexe », « con », « vagin », « siège de l'enfantement », « croupe » sont certes aussi nombreux qu'il est possible dans cette fiction où la crudité toute scientifique du vocabulaire sert à évacuer des connotations culturelles. En conséquence, « La Matière et sa phrase » nous fait l'effet d'un texte plus pornographique – ou plus hallucinatoire? – que le texte de Guyotat lui-même.

adéquatement perverse, c'est-à-dire tout sauf névrotique<sup>188</sup>), partait d'un parti pris théorique catégorique, et ce n'est pas négligeable. Comme Roland Barthes le faisait en lisant les fictions du très transgressif Marquis de Sade (1971) – mais presque à l'inverse de ce que pouvaient faire Michel Foucault lisant Raymond Roussel (1963) ou bien Gilles Deleuze lisant Sade et Sacher Masoch (1967) ou Louis Wolfson (1971) –, Sollers affirme que dans *Éden* tout est affaire de *texte*, et que tout renvoie au langage littéraire dans sa plus inexpugnable intransitivité<sup>189</sup>. Les « fantasmes » dont il est question, avec ses scénographies et son « tableau », ne sont pas à rapporter à la psyché de l'auteur, pas plus que les mots obscènes ne peuvent être pris en charge dans une représentation adressée à la psyché du lecteur (chaque mot est « le représentant décalé de l'unité de phrase », p. 618).

### 1.3 Sur le « texte sauvage »

Or il y a, dans le cas précis qui nous occupe, plus d'un malentendu, le moins impertinent étant ce contresens avec les revendications de Pierre Guyotat concernant l'aspect biographique de son écriture. Après la triple interdiction d'*Éden*, il choisissait de surenchérir aux accusations lancées contre lui en invoquant la fonction non accessoire de sa vie sexuelle en regard de son oeuvre littéraire. Par vie sexuelle, il faut entendre ici, au sens large, sa pratique et ses fantasmes, les deux ne coïncidant pas nécessairement. À cette époque de contre-offensive à la censure, Guyotat ressentait sa mise au ban comme étant nécessaire, la désertion de plusieurs amis attestant de ce drame qu'il cherche à imposer au monde. Dans une lettre rédigée à l'époque où son écriture masturbatoire venait précisément jouer un rôle plus crucial dans l'écriture de son oeuvre rendue publique, Guyotat affirmait que « la subversion la plus durable est criminelle (Sade, Genet) », et qu'elle était produite « souvent

<sup>188</sup> Dans *Logiques* (1968); voir, à ce sujet, French, 1995, p. 99-101.

<sup>189</sup> « [I]l n'y a aucune commune mesure entre la pratique sexuelle et le discours fantasmatique », affirmait Philippe Sollers en 1975, se désolant que « la loi » tarde tant à le reconnaître (1976). Craig Dworkin, professeur à l'Université d'Utah, souligne ceci : « Indeed, contrary to what any reader of the English translations of Guyotat's work might expect, his defenders (Barthes, Sollers, etc.) typically characterized *Eden* as if it were a pure play of the signifier with negligible referential content, as if it were more Stéphane Mallarmé than Denis Roche » (2009, p. 173).



dans le plus grand désordre mental, dans la plus noire saleté sexuelle, dans le tourment politique le plus *muet* » (citée dans Brun, 2005a, p. 274<sup>190</sup>).

On ne peut ignorer, dès lors, la valeur attribuée à ce que Guyotat nomme pour lui-même « l'*inextricable* » (V, p. 11), c'est-à-dire l'alliance essentielle d'une écriture et d'une sexualité conjointement définies, pensées et vécues comme gestes de défiance à l'ordre et à la loi. Plus de deux décennies après l'intervention à Cerisy-la-Salle en outre, l'écrivain fait à nouveau le point sur l'écrit masturbatoire, mais sous un autre registre (le récit autobiographique) : il le fait dans *Formation* (2007) mais surtout dans *Arrière-fond* (2010), qui est spécifiquement consacré au récit de quelques journées vécues, l'été de ses quinze ans, dans l'anticipation anxieuse et fébrile, presque insoutenable, d'une de ces « branlée-avec-texte » dont l'accomplissement est sans cesse différé, par peur d'être découvert. En préface, Guyotat condamne les « interprétations erronées, [les] déformations, voire [les] racontars de mémorialiste à la mémoire grossière et concassée » que l'aveu de Cerisy « a suscité et suscite toujours » (Af, p. 9).

Il faut donc commencer par dire que « chez Pierre Guyotat, écriture et sexualité sont très tôt liées, s'impulsant l'une l'autre, se régulant, se complétant dans un rapport complexe d'inclusion-exclusion-collusion-intrication dont les textes témoignent » (Brun, 2005a, p. 47). Cette relation a son histoire propre, ce sur quoi Catherine Brun s'interroge spécifiquement dans un article très important, intitulé « Des effets paradoxaux de la censure » (2005b), et publié en marge de son essai biographique. Or, à la lumière de ses découvertes, cette relation nous apparaît aussi ambiguë et insaisissable que « complexe ». Catherine Brun décrit par exemple les mutations qui se préparent au lendemain de la préparation de *Littérature interdite*

<sup>190</sup> La référence de cette citation a été omise dans l'essai de Brun. Étant donnée la date (la lettre a été écrite pendant ou après la création de *Bond en avant*, indique Brun), nous supposons toutefois qu'elle a pu avoir été extraite, comme la citation précédente (dans l'essai biographique), d'un brouillon de lettre adressé à Marguerite Duras et écrit au tournant 1973-1974, ou alors, comme la citation subséquente, d'une lettre à Odette Laigle datée du 25 octobre 1972. Dans l'entrevue avec Thérèse Réveillé et Jacques Henric de 1971, Pierre Guyotat confie également comment la lecture, en 1967, de la biographie de Sade par Gilbert Lely – essentiellement la révélation de la *chasteté masturbatoire* de l'auteur des *Cent vingt Journées de Sodome* – produit un « choc prémonitoire dans la mesure où « [il] y entrevoyai[t] ce qui [l']attendait socialement, publiquement, physiquement, mentalement, s[']il se] décidai[t] à rendre public le texte par quoi [il] vi[t] et retue le corps maternel » (Li, p. 111).

et s'actualisent entre 1972 et 1974, avec la lecture de « Langage du corps » à Cerisy, la création de *Bond en avant* et la finalisation de *Prostitution* :

À cette censure perçue comme une castration, [Guyotat] répond par la surenchère dans la subversion et l'outrance. L'incompréhension qu'il rencontre et les épreuves (éditoriales, administratives, médiatiques) qu'il traverse, semblent le conforter dans la singularité irréductible de son être, plus que le pousser à l'euphémisation et à la tempérance. À la censure, il répond par la contre-censure, qui non seulement débusque les dernières traces d'autocensure, mais encore cherche à désarçonner et désarmer le public. Commence alors l'ère de ce que Guyotat appellera « l'écrit-barricade ».

---

Cette écriture-délit qu'on l'a accusé de pratiquer, il la revendique<sup>191</sup> [...] (Brun, 2005b, p. 219-220)

Lorsque Philippe Sollers faisait paraître son article sur *Éden*, Pierre Guyotat avait déjà commencé d'exposer le rôle bien précis que jouait sa pratique d'écriture masturbatoire dans le dispositif complexe de sa création littéraire. Les détails concrets de cette pratique, des fantasmes qui la supportent de même que des traces que le texte publié devait en conserver n'étaient pas inconnus des contemporains de Guyotat<sup>192</sup>. Sollers y fait même référence, rapidement, dans une note de son article, reconnaissant au texte dit « sauvage » (celui produit dans l'acte de masturbation) une fonction de « matrice » à *Éden* (p. 618, n. 9). Or, une telle assertion n'est pas exacte. Il nous semble en fait que ce malentendu fort répandu est précisément ce qui entrave toute théorisation critique de l'intrication entre la sexualité et la langue littéraire revendiquée par Pierre Guyotat.

---

<sup>191</sup> Catherine Brun fait vraisemblablement référence à l'incipit de la note que l'auteur a écrite et placée en quatrième de couverture de *Prostitution* : « Ce livre est un délit (a-t-on oublié qu'*Éden*, *Éden*, *Éden* reste interdit?) [...] » (*Prost*, p. 366).

<sup>192</sup> Guyotat en parle pour la première fois dans un entretien portant sur *Éden*, intitulé « Pierre Guyotat explique les voies de sa recherche » et publié originellement dans *La Nouvelle Critique* à l'hiver 1970. Il y revient dans « Du matérialisme, encore du matérialisme, toujours du matérialisme », pour sa part paru dans *Promesses* un an plus tard, c'est-à-dire quelques mois avant le texte de Philippe Sollers; ces deux entretiens ont été repris dans *Littérature interdite*, publié en février 1972 (*Li*, p. 38-59 et 60-73). Quant à « Langage du corps », le principal texte non fictionnel énonçant cet « aveu », Guyotat le lit à Cerisy à l'été 1972. Le texte paraît d'abord, avec une transcription partielle des discussions, dans les actes du colloque de Cerisy (Sollers, 1973, p. 163-185), puis en 1984 Guyotat l'inclut dans *Vivre* (p. 11-35). Catherine Brun, lors de sa participation au colloque « Motricités de Pierre Guyotat », fit par ailleurs remarquer que le titre « Langage du corps » fut décidé et donné par Philippe Sollers (nos notes personnelles).

Le moment où Guyotat entre dans ce que Brun a appelé l'ère de l'écrit-barricade est donc crucial. Il correspond à un resserrement des liens entre la sexualité et l'écriture, alors que l'écrivain cesse de mettre l'écrit masturbatoire en marge de son œuvre, lui permettant du coup un impact direct dans le texte de fiction porté au public (impact rendu visible dans *Bond en avant* au théâtre puis dans *Prostitution* en livre). Car le texte sauvage<sup>193</sup> était jusqu'alors voué à être *détruit* (*V*, p. 29, 34-35; *Prost*, p. 129; Brun, 2005a, p. 261). Ces papiers couverts d'une écriture irrégulière et de souillures, porteurs des preuves de l'acte sexuel illicite et réprouvé, vécu dans le sentiment d'une faute en partie théologique (*Li*, p. 40; *V*, p. 24, 26, 27; *Af*), Pierre Guyotat n'y consentait que dans la mesure où ils devaient être ensuite supprimés – ce qui évidemment ne veut pas dire qu'ils étaient oubliés ou annulés. Plus important encore, la pratique du texte sauvage était chargée d'une fonction d'évacuation et de purge en regard du texte dit « savant ». Ce dernier était destiné à la publication, écrit parallèlement au « texte sauvage » et en contrepoint d'une troisième écriture : celle des « notes », cette masse phénoménale d'inscriptions que Pierre Guyotat, en collaboration avec Valérian Lallement, ont commencé d'éditer en 2005 sous le titre *Carnets de bord*.

Ce dispositif à trois textes (sauvage, savant, notes), dit « tritexte », circonscrit le champ de l'œuvre en deçà, on le voit, du critère d'accessibilité ou de publication, en problématisant les notions même d'inachèvement et d'informe. Les textes – fiction ou non – publiés par Pierre Guyotat à l'époque du tritexte sont négativement déterminés par l'exercice de l'écriture masturbatoire, qui doit recueillir le « refoulé » des premiers et les en épargner. Dans l'entrevue de 1970 avec Catherine Backès-Clément (repris dans *Li*), l'écrivain explicite par exemple la fonction cathartique du texte sauvage en lui attribuant la tâche d'« évacu[er] un refoulé sexuel brut » qui, laissant ses traces aux niveaux de la forme comme du fond, empêcherait au texte savant de « s'élaborer librement, impersonnellement » (*Li*, p. 41-42;

<sup>193</sup> D'autres appellations ont été utilisées par Guyotat. La liste suivante n'est pas exhaustive, mais donnera une idée du champ métaphorique (débauche et clandestinité, sexualité autoérotique confondue avec la sexualité débridée de la phantasmagorie) où l'activité est située par l'auteur : *AMB* ou « *L'autre main branle* » (*Li*, p. 70; *Prost*, p. 129); « feuillets hybrides » (*V*, p. 15, 16); « feuillets orgiaques » (*F*, p. 222); « Écrits Sauvages » (*Prost*, éd. originale, p. 129); « branlée-avec-texte », « texte » ou « acte extrême », « texte de bordel », « texte de branlée », « écrits orgiaques », « texte » ou « écrit secret », « texte » ou « acte d'arrière-fond » (*Af*, p. 33, 34, 57, 83, 192, 231, 232, 233, 303, 347, 381, etc.). Le « texte savant », dont nous dirons un mot sous peu, est aussi appelé, pour sa part, « texte décent » (*V*, p. 15).



aussi p. 71). À Guy Scarpetta en 1971, Guyotat parle du texte sauvage « défoulant » et du texte de notes comme représentant les deux « doubles » en regard d'un écrit savant donné comme « expurgé » ou « épuré » (*Li*, p. 69, 70). Quelques décennies plus tard, il réitère cette conception : « Dans les *Carnets*, la dialectique virginité-masturbation est très apparente. "Évacuer la sexualité" est la condition pour "expulser l'Éden". Je me suis servi de la masturbation pour évacuer le plus gros de la chose au moment où j'écrivais *Éden*, *Éden*, *Éden*. Pour le reste, aucun texte n'a été écrit de cette façon [...] » (2005c).

Mais pré-texte ou déchet de l'œuvre, il est difficile de dire ce qu'incarne exactement le texte sauvage. Selon Catherine Brun, « [l]e double [le texte sauvage] n'est qu'une image dégradée, car primitive et non élaborée, de l'original; le texte, sacralisé, est présenté comme une épure » (2005a, p. 258; aussi 2005b, p. 222-223). En ce sens, l'activité d'écriture masturbatoire servirait à produire le matériel d'une catharsis nécessaire à la création d'une œuvre idéalisée et *pure*. Or, si le document indécent et souillé est voué, jusqu'en 1963, à la destruction (*V*, p. 29; *Prost*, p. 129; Brun, 2005a, p. 261) et si même conservé il est inaccessible (les écrits orgiaques sont *illisibles*, maintient Guyotat, à cause de « leurs détrempe de foutre et d'encre »; *V*, p. 34-35), il n'en demeure pas moins le lieu d'élaboration de scènes, de « notations » ou de « détails » appelés à réapparaître, *de mémoire*, dans le texte savant (*Li*, p. 41; *V*, p. 15, 29-31).

En outre – nous chercherons à démontrer cette idée au cours des prochains développements –, les explications que Guyotat a données de cette activité, de son fonctionnement et de ses rituels indiquent que c'est fondamentalement un rapport à la langue maternelle qui est mis en œuvre, plus précisément un rêve d'adéquation du mot aux affects et une toute-puissance dans le langage<sup>194</sup>. Pourquoi ce désir ne pouvait-il pas s'exprimer dans l'œuvre « savante » idéalisée? Pourquoi le « travail sur la langue » (*Li*, p. 70, 71) devait-il être mis à part d'une activité où « l'envie d'écrire est directement liée à l'envie sexuelle, l'envie d'éjaculer EST l'envie d'écrire » (*Li*, p. 70), pourquoi la « lutte contre l'échéance de l'orgasme » devait-elle être différenciée et associée à celle « contre l'obstacle de la langue, de la rhétorique » (*Li*, p. 71)? Que la réconciliation de ce négatif et de son double positif ait

<sup>194</sup> Sur l'affect et le langage, voir notre chapitre 1.

entraîné le passage à une écriture défigurée, où la destruction fait figure d'une force créatrice ambiguë, est une coïncidence qui mérite toute notre attention.

#### 1.4 Défiguration et néosexualité<sup>195</sup>

Les années charnières situées entre 1972 et 1974 – années où sont rédigés *Bond en avant* et *Prostitution* – marquent en effet le franchissement d'un véritable « cap symbolique » dans la mesure où le texte sauvage acquiert une fonction « matricielle » (Brun, 2005b, p. 223, 224). Cette dernière mutation dans le dispositif de production du texte correspond non seulement, comme Catherine Brun nous permet de le remarquer, à une redéfinition de la place du *lecteur* (de sa souffrance, de son plaisir dans une relation de contrôle et de censure), mais également à l'apparition d'une première écriture proprement défigurée, où la syntaxe, la morphologie et le lexique français sont conjointement atteints. Cette coïncidence ne peut être reconnue que si l'on tient rigoureusement compte de l'histoire des dispositifs et principes poétiques de l'œuvre de Pierre Guyotat, et elle exige avec urgence d'être interrogée. Car avec *Bond en avant* et *Prostitution*, l'obscénité de l'œuvre, revendiquée dans la surenchère, devient aussi obscénité de la démarche elle-même : l'auteur, cette fois-ci, se met à dessein en risque et en faute.

Ainsi, c'est seulement à partir de *Bond en avant* qu'il est légitime de considérer le texte sauvage comme « une matrice du texte dit savant », assure Pierre Guyotat dans « L'Autre scène » (1973) :

[...] il y a eu beaucoup d'erreurs commises sur l'utilisation de ce texte dit sauvage compris comme une matrice du texte dit savant. Ce n'est pas du tout ça. *L'autre main branle*, le texte « sauvage » encore inédit, j'y ai puisé uniquement pour la première version de *Bond en avant*. J'ai pris pour le texte du spectacle des morceaux du texte sauvage que je voulais refaire mais que je laisse finalement intacts. J'ai commencé à le travailler et entre ces fragments retravaillés pour le théâtre, j'ai inséré ces systèmes d'appels vocatifs d'apostrophe « philosophique ». (V, p. 67)

<sup>195</sup> Le terme « néo-sexualité » est proposé par Joyce McDougall dans *Plaidoyer pour une certaine anormalité* (1978). Il permet de mettre en valeur le fait que les perversions sexuelles sont des formes de créations psychiques incarnées dans des scénarios et des rituels compulsifs (donc des *actions*) qui ont précisément pour fonction de préserver la possibilité du plaisir et d'un certain contact avec l'autre.



On relève que Guyotat reste ici obscur quant à la possibilité que l'écrit masturbatoire soit conservé tel quel dans le texte publié. Est-il retravaillé, refait, reproduit ou gardé intact? Il semble que l'idée d'une fonction matricielle implique la reconnaissance d'un travail d'écriture poétique qui fait médiation entre l'acte sexuel et l'acte de publication. Catherine Brun indique par exemple que lors de l'écriture de *Lucan* (premier texte de fiction auquel Guyotat a travaillé après sa dépression de 1981) puis de *Bivouac* (directement issu du premier), l'écrivain choisit de « considérer "le sauvage" [...] comme une matrice à poursuivre, achever et perfectionner », mais c'est un « "sauvage" à froid » (2005a, p. 383, 369). Le texte sauvage devient du coup une « véritable réserve où puiser "parfois une superbe frénésie; de toutes façons, une masse d'idées, d'attitudes, de positions, de gestes, de sobriquets[,] de dialogues, d'appels, d'injures, d'architectures, de mises en scène, de couleurs, de touchers, de parfums, de sens" » (Brun, 2005a, p. 260-261, citant une note du 27 septembre 1968).

Après avoir terminé la seconde version de *Bond en avant*, Guyotat ajoute donc ce commentaire aux « indications scéniques » citées précédemment :

Savoir et bien comprendre que *Bond en avant* n'est pas un « écrit sauvage », mais qu'au contraire, fondé en grande part sur une courbe de citations retravaillées de *L'autre main branle* [...] confrontées au processus actuel d'insurrection de mon cerveau contre cette pratique masturbatoire saturée, il peut être compris comme l'écrit récapitulatif et « critique », de tous mes autres écrits, comme le testament d'une sexualité généralement pubertaire maintenue telle à l'âge dit d'homme [...] (V, p. 95)

Cela dit, comme l'écrivain l'affirme tout de suite après cet extrait, « il ne faudrait pas sous-estimer qu'[il] veuille qu'il y ait, en [lui], lien de productions sexuelles échangées à production de théorie ou de théâtre » (V, p. 96). Des mutations déterminantes pour le devenir de l'œuvre, fictionnelle ou essayistique ont précisément affecté ce lien.

Dans *Prostitution*, la même forme de présence est attribuée à l'écrit indécent et clandestin qu'à *Bond en avant*, dont le texte est annexé à la fin. Texte « composite », relève Catherine Brun (2005a, p. 288), la fiction publiée chez Gallimard en 1975 comporte des notes de bas de page où l'auteur désigne l'origine de certaines de ses séquences. Outre l'identification du texte créé pour la scène (*Prost*, p. 216), la section inaugurée par un crochet

et l'apparition des italiques à la page 29 est accompagnée d'une note spécifiant que le lecteur trouve là un « texte fait à partir de morceaux d'écrit d'adolescence ». À la page 129, une autre note indique qu'« une bonne part » des dialogues présentés dans les pages précédentes « a été travaillée à partir de fragments de "L'autre main branle", masse inédite d'écrit masturbatoire » conservée depuis 1963 « alors que depuis l'enfance [il] la jetai[t] aux lieux d'aisances ou la brûlai[t] dans les dépôts d'ordures ». La version originale de cette note<sup>196</sup> est différente et se lit ainsi :

Tout cela, peaux, chiffres, voix, virgules, vêtue, apostrophes, local, points, rythme, rythmes, rythmes : retravaillé à partir d'un fragment dactylographié en 1970, sous le titre L'AUTRE MAIN BRANLE (connu seulement de quelques-uns, 1971 : « mes » écrits ont toujours circulé, manuscrits, inachevés ou non, des mois, des années même, avant leur publication), de ce que j'ai pu nommer naguère « Écrits Sauvages », suite ininterrompue d'écrit masturbatoire (cf LITTÉRATURE INTERDITE, Gallimard 1972, et ARTAUD-CERISY, 10/18, 1973, etc.) que j'ai décidé, en 1963, de garder dans son intégralité, *alors qu'auparavant, j'en jetais la moitié aux chiottes*. Allez-y voir. (Nous soulignons)

Si, en 1975, Pierre Guyotat déclare la pratique d'écriture masturbatoire « ininterrompue », on sait que plus tard, l'acte autoérotique non simulé ne sera plus nécessaire à la production des écrits publiés (ou destinés à la publication). L'appellation « sauvage » trouvera divers remaniements, servant surtout à nommer l'abolition de la distinction entre celui-ci et son autre, le texte « savant » (Brun, 2005a, p. 261 et 2005b, p. 224). Autour et après la publication du *Livre*, par exemple, Guyotat ne parlera plus que du « sauvage », écrit « à chaud » ou « à froid » (Brun, 2005a, p. 261, citant des documents d'archive de 1984 et 1986<sup>197</sup>).

<sup>196</sup> Les notes ont été remaniées pour l'édition « augmentée » de 1987. En outre, l'ouvrage de 1975 est sous-titré, en page couverture, « ROMAN » et porte, à la dernière page du texte, les dates de rédaction suivantes : « 1953, 1963, 1973, février 1975 ». Dans la brève note de présentation placée au début de l'ouvrage en 1987, il est toutefois indiqué que le « livre [...] a été composé entre 1970 et 1974 » (*Prost*, p. 7); Catherine Brun confirme que les dates de l'édition originale étaient erronées (Brun, 2005a, p. 288, n. 211). La biographe de Guyotat rapporte également qu'une pochette cartonnée contenant un manuscrit, trouvée dans les archives de l'écrivain, est marquée de cette note : « partie d'AMB d'où est sorti *Prostitution* » (2005a, p. 261, n. 49).

<sup>197</sup> Gérard Moralès cite aussi un entretien publié dans *Libération* le 12-13 décembre 1981, où Pierre Guyotat explique que *Le Livre*, dans sa production spécifique, a exigé que « l'Autre main branle » soit fait « à froid », c'est-à-dire sans l'acte masturbatoire (1997, p. 231).

Toutefois, Pierre Guyotat a beaucoup insisté sur la fonction centrale et supérieure que, au cœur de toutes les différentes ritualisations qui ont pu apparaître au fil des mois où elle a été pratiquée, cette activité poético-sexuelle clandestine n'a cessé d'avoir. Les réticences qu'il exprime dans l'entretien de 1999 avec Marianne Alphant (*Explications*) donnent certes lieu de penser que l'écrivain hésitait entre l'abjuration d'un projet si farouchement revendiqué et son dénigrement :

Est-ce bien la peine, du reste, de parler d'une aussi vieille chose [...] Dans ce texte donc [« Langage du corps »], je décrivais en quelque sorte le rapport entre l'écriture et le sexe; je décrivais une partie de mon ancienne activité, de mon activité d'enfant, de poète-enfant, de poète-adolescent, où la production de textes était accompagnée de production sexuelle. Ce texte a fait vraiment sensation, je me demande bien pourquoi, s'agissant de la description d'une double pratique aussi logique à cet âge [...] Beaucoup de gens en sont restés là – je les informe que presque tous mes livres, publiés ou inédits, je les ai tapés directement à la machine puis à l'ordinateur, donc à deux mains! (*E*, p. 39)

Mais ce serait peut-être prêter une oreille de mauvaise foi à l'auteur s'il fallait juger cette « activité d'enfant, de poète-enfant, de poète-adolescent » comme étant aussi banale, donc insignifiante, qu'il nous le laisse penser dans cet entretien. (D'autant plus que dans *Arrière-fond*, publié après *Explications*, Guyotat se livre à une sorte de réélaboration, très différente, de cette activité et de ses scènes.) En réponse à son interlocutrice qui l'invite à préciser son embarras quant à la « généralisation qu'on en a tirée, et qu'on en tire encore », Guyotat au contraire énonce l'une des affirmations les plus importantes d'*Explications* – une assertion énigmatique, inépuisable, que nous avons déjà citée mais qui nous intéresse ici parce qu'elle remet la question de l'articulation entre la sexualité et l'écriture au cœur de son travail : « Tout ce que je fais, je le fais pour me débarrasser de la sexualité; je n'en veux pas, je veux évacuer ça; ça prendra le temps qu'il faudra, ça prendra même tout mon temps » (*E*, p. 41).

En conséquence, nous maintenons la thèse selon laquelle les passages aux autres formes de sexualité<sup>198</sup> apparaissent comme des mutations invariablement fédérées à un

<sup>198</sup> Nous prendrons le temps, ici, de dresser un tableau chronologique de ces transformations qui rendent également compte des inconsistances à repérer dans le discours de l'auteur. Pierre Guyotat raconte avoir commencé de se masturber à un jeune âge. Ses témoignages, quoique variables quant à l'âge précis – 14 ans (*Li*, p. 40), 10 ans (*V*, p. 23-24) ou 13 ans (*Af*, p. 108, 208) –, semblent tous indiquer que l'association autoérotisme-écriture est apparue au commencement même de ces deux pratiques et que la création poétique sans acte sexuel (le « texte décent ») a été découverte

dispositif de production poétique qui *confisque* la sexualité, voire la vie et le destin, de l'écrivain.

### 1.5 Écrit secret, sans lecteur

Quand se résorbe la distinction entre le texte sauvage et le texte savant disparaît aussi un des doubles du texte. C'est-à-dire que l'écrivain renonce alors au premier lien de doublure qui faisait jusque là tenir ensemble une écriture secrète et illicite et la production d'un texte livré aux lecteurs. Le texte sauvage, tant qu'il a existé (et même s'il était créé dans la promesse de sa destruction), formait en effet la doublure du texte savant : le premier met en

---

ultérieurement (*Li*, p. 40; *V*, p. 14, 15, 20, 23-24; *F*, p. 222; *Af*, p. 108, 208; à ce sujet, voir aussi Brun, 2005b, p. 222, n. 62). Notons que si la séquence de *Prostitution* issue des textes d'adolescence date bien de 1953 et les fragments de textes sauvages, de 1963 (selon les dates indiquées à la toute fin du texte dans l'édition originale de 1975), Guyotat aurait écrit les premières à 13 ans et les seconds à 23 ans.

Toutefois, l'écriture masturbatoire semble avoir déjà été abandonnée lorsque Guyotat en exhibait les détails à Cerisy, comme en témoigne cette remarque, formulée par l'écrivain dans son entrevue avec Guy Scarpetta en 1971 : « Sans doute, ce niveau "sauvage" de préparation pour un prochain texte sera-t-il plus contrôlé, plus scientifique, moins fébrile. J'imagine même que ce texte argotique, défoulant, ne sera plus écrit. Il est déjà abandonné; ce qui reste, c'est le texte de notes » (*Li*, p. 70). D'ailleurs, Catherine Brun souligne que le texte lu à Cerisy en 1972 affirmait la *chasteté* masturbatoire de l'auteur (2005a, p. 258, 260). Dans une entrevue accordée au journaliste britannique Roger Clarke en 1995, Guyotat affirme toutefois avoir fréquenté des lieux de débauche féminins (mais pas les bordels d'hommes décrits dans *Éden*) lorsque, soldat, il fut envoyé en Algérie (Clarke, 1995).

En 1973, engagé dans la création du spectacle *Bond en avant*, Pierre Guyotat se dit à la fois tenté et toujours répugné par la sexualité avec partenaire (*V*, p. 58-62). Sa biographe, Catherine Brun, rapporte les circonstances de ses relations amoureuses avec deux comédiens engagés pour *Bond en avant*, précisant que Guyotat conserve le sentiment qu'il ne peut aller au bout de l'accouplement, même homosexuel (2005a, p. 279). Dans « Cassette 33 longue durée », enregistrée à la fin 1976 et au début 1977, l'écrivain affirme avoir choisi une sexualité à la fois homosexuelle et prostitutionnelle : « Je n'ai commencé à pratiquer l'homosexualité qu'à l'âge de trente-deux ans [1972] et ce, jamais chez les peuples du Maghreb. J'ai alors, moi, pratiqué la prostitution. Jusqu'alors, j'avais ajourné ce passage à l'acte. Ajourné. Non pas refusé mais ajourné » (*V*, p. 200). (Cette seule affirmation suffit à Gérard Moralès pour concevoir que l'écriture de la défiguration, chez Guyotat, apparaît au moment où, d'une première manière d'engager le corps dans l'écriture (onanisme), l'écrivain passe à un désir de transposer un corps prostitué, marchandé, qu'il s'est donné comme objectif de « vivre » lui-même [1996, p. 79-81; 1997, p. 232].)

Cela dit, dans *Explications* (2000), nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre, Guyotat affirme vivre dans la continence depuis le début de la rédaction de *Progénitures*, commencée en 1991, en indiquant que cette « discipline » s'est imposée à lui en deçà de toute décision consciente, puisqu'elle est prescrite uniquement par l'œuvre en cours (p. 47-48). Il le réitère en entretien (2005c).



œuvre un imaginaire sexuel hors normes dans la connivence à des clichés qui désespèrent l'auteur; le second est comme le revers « contrôlé de bout en bout » (*Li*, p. 69), retravaillé, épuré, du premier. Cet ordre (premier, second) n'est pas tant génétique (un texte écrit *avant* l'autre) que généalogique : les deux formes d'écriture, dans leur dynamique de double, anticipent dans la division ce que l'œuvre a comme destin de synthétiser.

Le texte sauvage était en effet le premier lieu d'expression d'une « écriture-sabir » (*V*, p. 34) et d'une oralité subversives – voire « sacrilèges » (*Af*, p. 420). Mais il était aussi le territoire où était contenue, à défaut d'être mis au silence, l'influence d'une autocensure tenace (*Li*, p. 70). Entre le saccage de la langue (dû à la furie d'une parole sexualisée) et sa trahison (étant donnée l'emprise de la loi et de la censure paternelle), le texte sauvage sert de chausse-trappe pour deux servitudes dont il faut dégager le travail libre, « scientifique » (idée récurrente dans *Littérature interdite*), de la langue française. En retour, cette écriture scientifique ou « matérielle » (autre qualificatif slogan de l'ouvrage) trouve sa condition nécessaire dans le second double du texte savant – le texte de notes –, qui est quant à lui conservé (*Li*, p. 70). Cette stratégie, parce qu'elle permet d'« articuler consciemment [...] les termes aveuglés d'un mental épars [et] l'espace inconscient », constitue la réponse de l'écrivain à « une sorte d'urgence du plein, le plus concentré possible, une panique due à la crainte aussi de laisser des blancs utilisables, par la critique par exemple, des brèches utilisables par l'ennemi » (*Li*, p. 119-120; voir aussi 28, 69).

Clandestin et ordurier, le texte sauvage inscrit l'œuvre dans le champ de la déchéance, de la profanation et du crime. Mais, *secret* (le thème du secret est omniprésent dans *Arrière-fond*), il est aussi un texte qui n'a pas de lecteurs. La publication des notes elles-mêmes apparaît impossible à l'écrivain tant que demeure impensable le lecteur potentiel des « *Écrits secrets* », dont l'existence est divulguée dans les carnets (*Cb*, p. 506<sup>199</sup>). Cela ne veut toutefois pas dire que l'écrit masturbatoire n'est jamais *montré*. À Cerisy-la-Salle, quelques copies dactylographiées ont été distribuées dans l'assistance (Brun, 2005a, p. 262), et dans l'édition originale de *Prostitution* (1975), Guyotat laisse entendre qu'une reproduction dactylographiée d'écrit masturbatoire a « circulé », comme tous ses autres manuscrits

<sup>199</sup> Cette mention est datée de 1968 et mise en relief par Valérian Lallement dans sa présentation du volume.



(p. 129). Les fac-similés de quatorze de ces feuillets orgiaques ont de surcroît été publiés dans le numéro 2 de la revue belge *Luna-Park* en 1976<sup>200</sup>; cette publication avait été conçue comme premier acte d'un projet de transcription et de publication des feuillets orgiaques, lequel n'aboutit pas parce qu'il parut finalement à Pierre Guyotat « impossible de son vivant » (Brun, 2005a, p. 262). Vingt ans plus tard, ils ont tout de même été exposés à la *Cabinet Gallery*, à Londres<sup>201</sup> (voir Guyotat, 1995; Dworkin, 2009, n. 29, p. 320; Barber, 2009, p. 164).

À lire les explications que Pierre Guyotat, depuis des décennies, prend soin de fournir à ses lecteurs en ce qui concerne l'association scandaleuse entre l'écriture et la sexualité, il est donc impossible de conclure que pour lui, il importe avant tout de rester lisible. Le manuscrit, nous l'avons dit, ne l'est de toute manière pas, étant données les matières organiques dont il est taché (*V*, p. 34-35), mais également la manière dont la graphie est elle-même affectée par le rythme (accélération et décélération, montée et résistance) du plaisir et de son emportement (*V*, p. 32-33).

Si, par exemple, Guyotat renonce à « déterrer cet enterré vivant » et choisit pour les *Écrits sauvages* une publication posthume (Brun, 2005a, p. 262, citant un entretien radiophonique de 1977), c'est qu'importe surtout d'exposer l'existence de documents qui valent comme preuves en regard de « la réalité du délit » (Brun, 2005a, p. 262). Quand bien même, donc, un manuscrit se trouverait dans un état de propreté raisonnable, il nous semble que l'injonction à l'inscription compulsive dont relève l'écrit masturbatoire reste imperméable à cette demande d'une place laissée à l'autre, le lecteur.

Il faudra, pour que cet échange avec l'autre soit inauguré, que Pierre Guyotat sorte la masturbation du « secret ». Voici précisément ce que le texte de Patrick ffrench intitulé « Cerisy 1972 » (2009) permet de voir. Patrick ffrench en effet affirme que la lecture de

<sup>200</sup> Deux des quatorze feuillets exhibés dans *Luna-Park* sont également reproduits dans les articles de Gérard Moralès (1996, p. 77-78; 1997, p. 227-228).

<sup>201</sup> L'exposition de 1995 fut associée à un événement organisé à l'Institute of Contemporary Art de Londres auquel Pierre Guyotat et Stephen Barber ont participé : ensemble, ils devaient souligner le lancement d'une première traduction anglaise d'*Éden, Éden, Éden* chez Creation Books (voir Brun, 2005a, p. 399, 405, 417).

« Langage du corps » ne relève pas de l'aveu, c'est-à-dire que l'auteur par là ne se prête pas au jeu de l'herméneutique de la sexualité mise en lumière par l'« hypothèse répressive » de Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, publié quatre ans après le colloque de Cerisy (p. 153-154). En faisant le point sur les différents états et rituels de sa pratique masturbatoire, Guyotat au contraire ne dévoile aucun *secret* de son travail :

Autrement dit, la masturbation n'est le secret ni de l'écriture ni de la vie de Guyotat; il serait abusif, je crois, de suggérer que la masturbation est le secret quasiment « technique » de l'écriture de Guyotat, comme une sorte de « don de l'écrivain », abusif d'estimer que la puissance et la force de cette écriture en découlent, ou que cela est plus vrai en ce qui concerne Guyotat qu'aucun autre écrivain. (p. 154)

Bien plus que la masturbation elle-même, c'est la *théâtralisation du corps écrivant* en jeu dans la lecture du texte (d'abord dicté d'ailleurs) à Cerisy comme dans l'écriture masturbatoire qui importent pour être une première fois accomplie, car elle concerne une pratique et une mise en spectacle (donc en *relation*) d'un corps qui « n'est [...] pas une vérité silencieuse hors du langage, hors du discours, apolitique ou anécomonique » (p. 156).

Corps parlant, corps politique et engagé dans la relation éthique à l'autre (voire à l'instauration d'une communauté imaginaire inédite, à fonder dans l'écriture littéraire) : c'est lui qui n'est plus mis au secret dès Cerisy, ce « premier moment », insiste Patrick ffrench, d'une marche vers l'autre que Guyotat cherchera en second lieu à rencontrer sur la scène, avec *Bond en avant* (p. 155-159). Dans ce passage, en effet, nous rencontrons plus clairement la question de l'interrelation essentielle revendiquée par Guyotat (nous y venons) entre le corps jouissant et le corps écrivant, entre la déjection sexuelle et la sécrétion verbale, entre l'activité d'une main et celle de l'autre. Car elle se révèle être la clé du destin étrange de la langue maternelle, « fétiche sacré » comme le laisse entendre ffrench (p. 152), mais aussi chose déchue, morceau de corps arraché ou pris en soi, ressenti dont on ne sait pas s'il vient du dehors ou du dedans, ou encore objet de sens permettant la communication et la relation.

## 2. D'un lien inextricable à l'autre : langage et corps

### 2.1 Quel corps pour quel langage

Le texte sauvage représente en effet plus qu'une production textuelle. Il est aussi une *situation* d'où émerge la production. Il est le résultat d'une *inscription verbale* ou d'une captation, dans la langue, de sensations proprioceptives, d'affects et d'autres éléments du vécu interne et corporel qui, mis en jeu dans l'acte sexuel, ne sont précisément pas communicables. Dans les pages qui suivent, nous tâcherons de mieux comprendre ce pari, dont le travail de Pierre Guyotat est vite devenu l'emblème un peu incompris, mais nous soulignerons d'emblée que ce dit « langage du corps » est précisément conçu sur la base d'un non-savoir concernant sa propre nature, qui est, comme tout « langage », de traduction secondaire et de symbolisation.

Or, nous croyons que la négation, ici, doit être abordée dans toute son ambiguïté : si le texte sauvage arrache l'innommable au corps qui écrit, s'il recueille ce qui dans la langue ne peut pas se dire, c'est qu'il touche à une limite qui est conjointement (ou concurremment?) *impuissance* et *interdit*. Cette impossibilité ou cette défense de la transmission est un enjeu important dans la mesure précisément où s'y confondent au moins deux limites : les frontières du licite et du *bien*, d'abord, conformément à la norme représentée par diverses figures paternelles à la fois sur le terrain de la sexualité et de l'art; ensuite, cette butée inhérente à l'impuissance tragique de la langue à posséder ce qui lui échappe – « l'asensé du réel », l'impensable, disions-nous avec Piera Aulagnier (chap. 1). À ne considérer que la première, le « langage du corps » guyotien apparaît comme « scripto-séminologramme », écriture de l'obscénité dont la motricité propre est celle d'une uchronique captation du *désir* dans et par le langage<sup>202</sup>. Mais on verra que la dernière est également liée à une forme d'interdit originaire qui touche à la contenance d'une destructivité archaïque, *ipso facto* au destin des premiers contacts entre la psyché du narcissisme primaire avec le « réel ».

---

<sup>202</sup> Sur la « métonymie réciproque, indissoluble » du « désir » et du « langage », voir Barthes (repris dans *ÉÉÉ*, p. 275-276), ainsi que Morales, 1996, 1997; Prigent, 1991; Schmitt (2008).



L'écriture masturbatoire désigne la première version du « langage du corps ». Sous ce terme – devenu l'étiquette sous laquelle on subsume, en la préservant, l'énigme de l'œuvre guyotienne et de sa motricité singulière –, nous penserons pour notre part une langue de l'*affect*, c'est-à-dire une langue plastique qui est à la fois adéquate au *désir* de celui qui s'y énonce et à la *chose* dont elle est désormais l'équivalent. Lorsqu'il décrit les rituels complexes accompagnant la production du texte sauvage, Pierre Guyotat insiste ainsi sur l'*immédiateté* en jeu. C'est comme « pratique immédiate sexuelle – et *interdite* en tant qu'immédiate, ce point est capital », que la masturbation s'allie à la production poétique (*Li*, p. 40). Les révélations d'*Arrière-fond* l'illustrent amplement. Mais la réversibilité est, encore une fois, le propre de cette relation dont l'enjeu est précisément d'instaurer une équivalence ou une identité entre des activités inassimilables. Ainsi, l'écriture a le pouvoir inouï de s'approprier, *directement*, les événements de la *matière* surgissant au fil de sa génération.

La première figure de ces événements du monde extérieur demeure le *corps propre*, avec ses « événement[s] organique[s] » et ses « processus organique[s] » (*Li*, p. 48), dont le sujet ne peut pas toujours dire qu'ils sont siens ni qu'ils font partie de son *moi*. Dans la ritualisation compulsive de l'écriture masturbatoire, avec ses scénographies et ses accessoires, le texte écrit est absolument surdéterminé par les données de l'expérience érotique et fantasmatique. Les éléments stylistiques comme « l'alternance irrégulière récit/parlé », l'ellipse, l'utilisation d'interjections et la parataxe sont directement déterminés par les sensations proprioceptives associées à l'excitation sexuelle; les éléments diégétiques ou figuratifs peuvent également être motivés par ces stimuli, y compris l'impact des rêveries créées dans un jeu d'infinitisation du plaisir – jeu auquel les accessoires (notamment les *livres*, mais lorsque l'acte est commis en public, les êtres et les objets observés jouent ce rôle) participent aussi (*V*, p. 32, 33; *Af*, p. 418-suiv.). Ces sensations sont elles-mêmes consciemment contrôlées, et l'écriture sert cette fonction en les intégrant à une scénographie rituelle et à sa logique essentielle – les éléments formels même y sont fédérés –, soit celle de la *vitesse* et de l'*urgence*. Il s'agit ultimement pour Guyotat d'écrire le plus de texte *avant* le dégrisement post-orgasme; mais dans l'alliance inusitée entre production poétique et excitation sexuelle, la première a comme fonction explicite de surseoir à l'épuisement de la

seconde dans l'accumulation des paroxysmes éjaculatoires<sup>203</sup> (*V*, p. 32; *Af*, p. 304, 419, 423, 427, 428).

En vérité, toutes les unités et les niveaux du discours, toutes leurs valeurs et leurs caractéristiques se retrouvent inextricablement liés. Sont prises en compte jusqu'à la *graphie* du texte (*V*, p. 33, 35) et la possibilité même du *mélange* et de la *confusion* (*V*, p. 34). Tout se passe comme si la pratique de « l'*inextricable* » (*V*, p. 11) était la première formule trouvée par l'écrivain pour atteindre une « illusion symbolique » (Anzieu, 1989 [1977], p. 183) grandiose; la motivation du langage est alors, dans cette « illusion », sans reste, elle s'approprierait l'intégralité des moyens d'expression mis à disposition du sujet créateur pour transférer en sa scène un « réel » absorbé dans le texte et absolument confondu à lui. Dans le rapport à la fois cognitif, affectif, sensitif et réflexif de l'écrivain avec l'expérience dont il se sent être le siège (des sensations aux images mentales, du plaisir aux fantasmagories et aux créatures que Guyotat décrit ou fait parler sur la page), il produirait l'impossible : absorber ou abolir toutes les médiations qui condamnent les mots à un défaut de présence – l'histoire, la culture, le médium, le « *différer* originel » aux sources des signes linguistiques ou visuels<sup>204</sup>.

À ce propos, il nous semble pertinent de rapporter l'hypothèse que Thierry Grillet a énoncé dans sa communication « De l'enluminure et de la peinture », lors du colloque que son institution a hébergé en 2007<sup>205</sup>. Selon Grillet, le texte lu à Cerisy permet surtout de mettre en relief le rêve d'un *art total*, c'est-à-dire d'une *unité absolue* de tous les médias (entendus comme articulation de moyens expressifs et de moyens réceptifs) dans un acte créateur qui mobilise les appareils moteur et réceptif de l'artiste lui-même. Il s'agit là, relève Grillet, d'un refus de la *hiérarchisation* de ces moyens et de leurs objets, à mettre en relation avec le désespoir de « ne pas être multiple » énoncé par l'écrivain dans *Coma*. Mais plus encore, se référant à *Bond en avant*, Grillet observe que l'écriture de Guyotat semble

<sup>203</sup> Les descriptions des séances de « branlée-avec-texte » insistent généralement soit sur l'ajournement extrême de la décharge, soit sur sa multiplication (extrême aussi) afin de surseoir à l'épuisement orgastique redouté (détresse et fin du texte) (*Li*, p. 40, 70; *V*, p. 13-14, 16, 20; *Af*, p. 38, 304, 418-suiv.).

<sup>204</sup> La dernière expression est tirée de *Stanze* de Giorgio Agamben (1998, p. 228).

<sup>205</sup> Il s'agit toujours de « Motricités de Pierre Guyotat », organisé par Catherine Brun. Puisque la présentation de Thierry Grillet n'est pas reprise dans le dossier d'*Europe* où les actes sont parus, nous nous référerons ici à nos notes personnelles.



répondre, le plus adéquatement possible, au rêve cratylite d'une véritable *matérialité* linguistique : comme si, pour que la langue soit transparente aux choses, il fallait y restituer la nature plastique et *recouvrante* de la *peinture* (entre l'informe et la prise de forme, souligne Grillet), tout comme ses possibilités figuratives (donc sensorielles)<sup>206</sup>.

Il est sans doute important de noter que Pierre Guyotat a eu des prétentions à « intégr[er] tous les arts en un seul » (1985a, p. 34). Tous les arts mis dans l'art poétique, donc, comme si la matière première du poète, la langue maternelle, pouvait prendre en charge tous les langages. Cinéma, musique, peinture, dessin, sculpture même : sa démarche serait intermédiaire, insiste Guyotat (*Li*, p. 44-suiv.; 1985a; voir aussi Brun, 2005a, p. 421-422). C'est qu'entre les médias, les médiums et le corps de l'artiste qui les manipule, une relation d'indétermination et d'immédiateté est revendiquée. Dans l'assertion d'une écriture matérielle, sexuelle et intermédiaire, Guyotat cherche surtout à concevoir le corps du sujet créateur comme étant indissociable de l'objet de sa création. Il prétend annuler la médiatisation de la « matière », de manière à faire du « corps écrivant » la matière même de ce que Gérard Morales choisit d'appeler une « écriture sismographique du corps », dont le trait même donne davantage consistance à l'innommable qu'aucune métaphore ou trope ne pourrait le faire (1996, p. 75).

La langue chez Guyotat est donc surdéterminée par « l'utilisation » et « l'exploitation immédiate[s] » des éprouvés dont le corps est le siège (*Li*, p. 33). Aussi l'écrivain parle-t-il encore du « corps écrivant » (respirant, percevant, bougeant, désirant) comme d'un « corps-texte », l'identité entre son sujet et son objet étant la condition même de cette écriture du corps, écriture « concrète » où les séparations, qu'elles soient spatiales ou temporelles, imaginaires ou symboliques – disjonction entre le signe et son référent, le signifiant et le signifié, le dedans et le dehors, la présence et l'absence, le « un » d'un sexe et l'absence qui le complète – sont enfin abolies. Entre « l'événement organique » et le texte engendré sous son impact (le premier est ailleurs dit « raison organique », *Li*, p. 71), la seule instance

<sup>206</sup> On gagnerait à relire l'entretien avec Jacques Henric publié par *Art press* en 1985 à la lumière de cette proposition. Guyotat consacre ses premières paroles à établir un rapport direct entre les aspects musical, pictural et sculptural de son travail littéraire et « le drame de l'Écriture et sa grandeur sacrificielle, cette tension vers une impossible universalité de la langue » (Guyotat, 1985a, p. 33).

médiatrice est un « corps écrivant » conçu comme « corps-texte », l'équivalence venant incarner le fantasme d'une inutilité du fantasme (la formule, alambiquée et autophagique, nous semble inévitable) dans un monde où « tout est adéquat, simultané » :

Oui, je suis d'accord, le processus organique que j'utilise immédiatement sert avant tout à faire repartir le texte, pas la figuration... le *texte*.

Oui, c'est vrai dans la mesure où c'était une orientation, une déviation, un changement de texte qui étaient voulus par cet événement organique, événement organique justement lié à – et produit dans – un corps écrivant, un corps-texte, si je puis dire. Donc il n'y a plus de possibilité de fantasmer, tout est adéquat, simultané. (*Li*, p. 48<sup>207</sup>)

Nous mettrons donc la langue inédite, d'abord localisée dans le texte sauvage, sous le signe d'un rêve : celui de toucher à un corps de la langue qui soit conjointement corps *dans* la langue. Ce fantasme est largement partagé par les écrivains-penseurs de la défiguration (Grossman 1996, 1998, 2002, 2004 et 2008); il est ultimement exprimé chez Pierre Guyotat dans l'idée d'une « matière écrite » (*Li*; *V*; 2005d). Le « texte sauvage » serait alors le nom donné à cette expérience où affect et langage s'allient de manière à ce que la distinction – cette séparation fondatrice et tragique au cœur de la psyché – entre l'*éprouvé* et l'*exprimé* (donc le pensable) n'ait plus lieu.

## 2.2 Langue de l'affect

Il nous semble nécessaire de nous arrêter un moment sur le caractère immotivé du signe. Car ce qui est, dans la défiguration, retourné contre la langue elle-même, ce n'est pas précisément un tel arbitraire, mais plus fondamentalement son envers, encore plus scandaleux peut-être pour le sujet que le premier : le lien *consubstantiel* et *nécessaire* qui unit le signifiant et le signifié. On doit à Émile Benveniste d'avoir mis en lumière, dans son texte « La nature du signe linguistique » (1969 [1939], p. 49-55), ce malentendu qui mine la compréhension, chez les linguistes eux-mêmes, de la contingence du signe. Les conséquences sont importantes, et Benveniste met fin à l'erreur : même si dans les *Cours de linguistique*

<sup>207</sup> Pour des affirmations ou explicitations similaires, on consultera aussi *Li*, 12-13, 44, 45, 71; 1986, p. 213.

*générale*, ce sont tour à tour le signe ou le lien entre le signifiant et le signifié qui sont qualifiés d'arbitraires, seule la première proposition est légitime. En effet, le lien qui peut être dit immotivé est uniquement celui qui unit le signe au référent, ce troisième terme à ajouter à l'unité duelle du signe, puisque entre le signifiant (image acoustique) et le signifié (concept), la liaison tient de la *symbiose* (p. 51). Autrement dit, « [l']arbitraire n'existe ici aussi que par rapport au phénomène ou à l'objet *matériel* et n'intervient pas dans la constitution propre du signe » (p. 53), ce dernier étant au contraire marqué par la *consubstantialité* nécessaire de l'image acoustique et du référent<sup>208</sup> :

Entre le signifiant et le signifié, le lien n'est pas arbitraire; au contraire, il est *nécessaire*. Le concept (« signifié ») « bœuf » est forcément identique dans ma conscience à l'ensemble phonique (« signifiant ») *bœf*. Comment en serait-il autrement? Ensemble les deux ont été imprimés dans mon esprit; ensemble ils s'évoquent en toute circonstance. Il y a entre eux symbiose si étroite que le concept « bœuf » est comme l'âme de l'image acoustique *bœf*. L'esprit ne contient pas de formes vides, de concepts innommés. Saussure dit lui-même : « Psychologiquement, abstraction faite de son expression par les mots, notre pensée n'est qu'une masse amorphe et indistincte. Philosophes et linguistes se sont toujours accordés à reconnaître que, sans le secours des signes, nous serions incapables de distinguer deux idées d'une façon claire et constante. Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue » (p. 161). Inversement l'esprit n'accueille de forme sonore que celle qui sert de support à une représentation identifiable pour lui; sinon, il la rejette comme inconnue ou étrangère. Le signifiant et le signifié, la représentation mentale et l'image acoustique, sont donc en réalité les deux faces d'une même notion et se composent ensemble comme l'incorporant et l'incorporé. (Benveniste, 1969, p. 51-52, citant les *Cours de linguistique générale*, 1916)

Or, si Benveniste parvient très bien à reconnaître qu'en regard de l'arbitraire du signe, le déni est à peu près « la solution que le sujet parlant y apporte instinctivement », jugeant plutôt qu'« entre la langue et la réalité [il y a] adéquation complète » (p. 52), il ne rend pas compte de la solution psychique qu'il a fallu à l'*infans*, entrant dans le langage, pour accepter la consubstantialité du signifiant et du signifié. On peut dire que cette irréductible et indéfectible soudure entre l'image acoustique et le concept constitue le dernier avatar de la perte inaugurale dont les écritures mimologiques conservent la mémoire et la nostalgie.

<sup>208</sup> Cette dernière mise au point a encore comme conséquence qu'il faille appréhender la *valeur* relative du *signe* non pas par rapport à son inadéquation à la réalité, mais strictement à l'intérieur du système linguistique « toujours menacé, toujours restauré » : « Si la langue est autre chose qu'un conglomérat fortuit de notions erratiques et de sons émis au hasard, c'est bien qu'une nécessité est immanente à sa structure comme à toute structure » (Benveniste, 1969, p. 54, 55).

Le « langage du corps » dont Guyotat veut saisir la matérialisation dans l'écriture masturbatoire tient en effet à l'utopie d'une langue que nous dirons « langue de l'affect ». La théorie psychodynamique nous permet de voir que la langue maternelle se donne d'abord, pour le petit humain, sous la forme d'objets sonores, et plus précisément d'*éprouvés* corporels consubstantiels à des *affects* (plaisir-déplaisir vécu en deçà de toute association à une expression linguistique) (voir en particulier Aulagnier, 1981, p. 101-111). Entre ce rapport archaïque au langage et l'acquisition du code commun, une série de transitions s'articulent, de sorte que « l'entrée dans le langage » et dans sa loi représentent des conquêtes mais aussi des pertes en regard d'une nostalgie dans la langue – celle à laquelle la « fiction » du narcissisme primaire est sensée donner une forme théorique, et dont la littérature et les arts semblent hantés.

Pour que les stimuli soient discriminés des idées par exemple, il faut déjà que le mot, ressenti dans le corps propre, soit reconnu comme étant non *produit* par le corps propre mais *reçu* de l'extérieur, et ce, à un moment précoce qui précéderait la capacité de la perception visuelle à établir la séparation. Du coup, le mot prononcé est appelé à représenter, au minimum (sur la scène fantasmatique), la relation entre le *désir* de celui qui l'énonce et l'effet sur celui qui le reçoit (Aulagnier, 1981, p. 108; Castarède, 1989, p. 80, 150; Rosolato, 1974, p. 79-80). Dans l'espace psychique particulier de la relation originaire entre l'*infans* et la mère (ou « le parent à deux têtes » du maternage, dans le souci de la satisfaction des besoins primaires d'un être qui ne peut encore les énoncer sous le mode du désir<sup>209</sup>), l'objet acoustique acquiert ainsi une première signification, mais celle-ci est strictement liée au *désir* du locuteur : désir de plaisir, désir de déplaisir adressé à l'autre à travers des mots qui ne sont pas encore tout à fait des *signes* ou des symboles. La « symbiose » irrémédiable entre le

<sup>209</sup> Cette situation de rencontre inaugurale, mise sous le signe de l'anticipation par Piera Aulagnier, entre l'*infans* et la langue, nous paraît être ce qui autorise Didier Anzieu à dire que le *style* littéraire et l'« illusion symbolique » qu'il a le pouvoir d'instaurer constituent des révoltes contre l'arbitraire du signe, confondu ici avec l'« arbitraire » du lien entre le signifiant et le signifié : l'instauration de ce dernier signale la perte, irréparable, d'une adéquation et d'une plénitude propres aux « systèmes de communications infralinguistiques », perte dont hérite le « rapport symbolique entre les signes et leurs référents ». De là, explique Anzieu, « l'impérissable nostalgie » du poète, qui chercher à recouvrer cet « état où la mère qui apprend à parler se confondrait [sic] avec la mère qui a procuré le plaisir des soins corporels » (1989, p. 183).



signifiant et le signifié institue la dernière étape de cette traversée originale de la langue maternelle.

Ce que la nostalgie d'une motivation de la langue ou de sa capacité à posséder le réel refuse toutefois d'oublier, c'est que cette conquête établit aussi la réduction du champ du pensable et du sens accessible au sujet conscient et parlant. Piera Aulagnier, dans un texte consacré à Louis Wolfson et daté de 1986, tente de retracer le trajet de ces avancées et de ces résistances dans la langue et sa loi :

L'emploi par le sujet de la langue comme voie de communication, son appropriation de l'expression verbale exigent qu'il ait pu renoncer à la prévalence ou, pour mieux dire, à l'exclusivité d'une signification régie par son désir, qu'il ait abandonné *le royaume de la certitude*, dans lequel le perçu, l'entendu, l'exprimé, ignoraient le doute et la contradiction grâce à une représentation fantasmatique dont la légende venait dire quelle en était la signification exhaustive. Ce renoncement et cet abandon sans lesquels le langage perdant toute possibilité de renvoyer le locuteur à des significations partagées se réduirait à une pure activité autistique ou à un délire, l'enfant commence par les accepter au nom d'une certitude de vérité projetée sur la parole maternelle [...]. Ce n'est que progressivement qu'il pourra acquérir une certaine autonomie dans le champ de la signification, autonomie non pas solipsiste ou arbitraire mais elle-même définie par la loi qu'imposent le langage et la signification. Il lui faudra alors séparer, tout au moins partiellement, ce qui dans le langage peut rester expression et matériau de son désir (ce que montre le discours amoureux ou poétique qui peut se permettre de traiter le signe linguistique comme pure métaphore du désir et donner place au néologisme) de cette autre partie qui doit se soumettre à la loi propre au champ sémantique au nom d'un principe de vérité qui, échappant autant que faire se peut à la toute-puissance du désir, rende possible une transmission du savoir et du langage qui transcendent la singularité du sujet et ce bref moment que constitue sa vie. (Aulagnier, 1991, p. 306-307)

Ainsi, pour le sujet parlant, la langue maternelle n'est « le lieu privilégié de la réponse faite au désir » qu'à la condition de rester, également, « le lieu où se dévoile l'impossible adéquation entre le nommé et l'existant, entre un désir de savoir et un savoir sur le su, entre la possibilité de la nomination et sa non-équivalence avec la possession, en d'autres termes comme lieu d'accès à la castration symbolique<sup>210</sup> » (Aulagnier, 1991, p. 307).

<sup>210</sup> Bien entendu, cette puissance et cette impuissance du langage viennent directement définir ce que l'on entend par « sujet » ou « je ». Pour Piera Aulagnier, le registre de l'idée et du processus secondaire révèle l'existence d'*impensables* en regard du Je et de son statut d'énonçant; or, ce dernier se définit dans le mouvement même qui l'entraîne à s'approprier ce qui lui échappe : « [D]es mots vont définir ce qui meut le sujet et dont il ne pourrait rien savoir sinon par le recours à ce déplacement dans



Quel compromis, précaire et improbable, l'écriture de la défiguration vient-elle incarner pour Guyotat? Certes, l'écartèlement intérieur auquel l'écriture guyotienne soumet le signe paraît être une manière de retourner l'incorporation (pour reprendre la métaphore employée par Benveniste) du signifiant par le signifié. N'est-ce pas, en effet, conjointement l'*immutabilité* du lien entre le signifié et le signifiant et le rapport de *nécessité* qui les ordonne les uns aux autres (Benveniste, 1969, p. 53, 55) qui se trouvent mis à mal dans son écriture du rythme et du son, de l'ellipse et du souffle? Il faut « fai[re] subir sa poussée historique » à la langue française, affirme Pierre Guyotat, afin d'inventer une « double osmose » là où il y a incongruité, et restituer un accord plein « entre le niveau des sens du mot et celui de ses constituants phonétique, alphabétique etc., entre le signifié et le signifiant du mot dans la phrase » (*Li*, p. 28).

### 2.3 D'un déchet sonore

Si le texte sauvage a été le premier lieu d'élaboration de cette langue de l'adéquation et de la toute-puissance, c'est donc dans son rapport affiché à l'*oralité*. Car l'écriture masturbatoire a conjointement été la première à placer l'oralité au cœur du texte et à capter le « matériel argotique », désigné aussi comme « récit ou parlé de texture complexe, de sabir<sup>211</sup> elliptique » (*V*, p. 34), que la fantasmagorie faisant partie du rituel masturbatoire, avec ses contextes d'interpellation et de marchandage prostitutionnel, engendre. En conséquence, tout

---

le registre du dicible; il est vrai que *ce déplacement c'est le sujet lui-même en tant que Je* » (Aulagnier, 1981, p. 166). Voir sup., n. 72.

<sup>211</sup> Cette comparaison de l'écriture défigurée à un *sabir* est particulièrement riche dans la mesure où celui-ci désigne la manière dont des locuteurs *souvent analphabètes* habitent une langue qui n'est pas la leur et qui leur est imposée dans un contexte de domination et d'exploitation. Pour être plus précise, il est déformation *unilatérale* et désorganisée d'une langue étrangère par un groupe de locuteurs qui s'adressent ainsi à des maîtres dans le risque répété de ne pas être compris, et de ne pas comprendre; il est dépassement de cette langue par assaut d'oralité (venue d'ailleurs) et, dans la logique guyotienne, de *bestialité*, puisque l'analphabète ressortit, comme l'esclave, à un état intermédiaire entre l'animal et l'humain (*V*, p. 79). Dans cette idée du sabir, c'est donc à la fois une position sociale et marxiste que dévoile Guyotat (son parti pris pour les dominés), mais aussi son intérêt pour la question de l'*impensable* : non pas comment dire l'impensable mais que devient sa langue maternelle lorsque la doublure de la pensée, la vie sans mots des affects – et nommément la vie affective du sujet désubjectivé de l'asservissement – s'y manifeste?

juste avant le passage à l'écriture oralisée de *Bond en avant* (qui est un *monologue*), Pierre Guyotat pouvait affirmer que « la dernière forme de ce texte [sauvage] tendait vers une exclusive du dialogue, dans le même temps que la “parole” s’amenuisait, jusqu’au silence, dans le texte “savant”, dans *Éden* » (*Li*, p. 70<sup>212</sup>).

Examinant ces scénographies d’une écriture « à deux mains » révélées par Guyotat, on négligerait volontiers la place de l’oralité et de sa physiologie – ses *organes*. L’écrivain insiste pourtant sur la gorge, la voix, l’ouïe, en somme l’aspect sonore intriqué dans la théâtralisation rituelle :

C’est ce que j’appelle la matière écrite, au fond on traite une matière, ça devient une matière, qui n’a plus beaucoup de ressemblance avec l’écrit [...]; en plus je le pense beaucoup dans ma gorge, je ne le hurle pas, je le murmure, je le rythme avec mes pieds [...].  
[...] le souffle c’est une espèce de, je ne sais pas ce que c’est, c’est une chose organique, c’est en même temps très cérébral [...] (Guyotat, 2005d, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> réponses)

Or, c’est précisément de ce déchet-là – oralité, sexualité et obscénité liées ensemble – que l’écriture sauvage reçoit pour, dans le premier temps du tritexte, en épurer le texte savant et publié. « [J]e travaille avec un *paquet de voix* dans la gorge », explique donc Pierre Guyotat; « bouillie de voyelles, de consonnes, de syllabes, de mots entiers même, qui demandent à sortir, à gicler sur la page » constituent moins le matériau à partir duquel le texte se constitue qu’un obstacle qui « encombre » la voie de sa génération (*Li*, p. 126-127). Ce « paquet de voix », dans l’écriture du texte savant, « provoque l’angoisse » qui prélude à l’accomplissement du double sauvage, « où l’apostrophe prostitutionnelle, en masse muette, s’exhale en “nausées sèches” » (*Li*, p. 127). Il revient ainsi à la plasticité du souffle, au travail de la manducation du mot et à l’effort de la gorge de forcer l’événement de l’énonciation, toujours susceptible d’être bloquée, indéfiniment suspendue par le bégaiement et son piétinement. Mais dans la « branlée-avec-texte », l’écriture est sans défense contre l’informe de la « bouillie » et de la « masse muette » : ce n’est que plus tard, dans le dépassement du tritexte, que la plasticité de la langue sera redécouverte. La défiguration de la langue

<sup>212</sup> La citation est tirée d’un entretien de 1971. Guyotat rend au demeurant compte de cette dynamique, concernant *Éden*, en des termes presque identiques dans « Langage du corps », en 1972 (*V*, p. 34).

maternelle, même lorsqu'elle altèrera ses unités les plus simples (le morphème notamment), sera de l'ordre de la sculpture qui sauve de l'informe, du pétrissage qui fait surgir une forme de son propre effacement.

Tout se passe donc comme si le rêve d'une pure adéquation entre l'éprouvé, le fantasme et le mot poursuivi dans l'écriture masturbatoire soumettait la langue maternelle à une forme de *devenir-déjection*. Prise dans cette dynamique où l'expulsion de la matière sexuelle, dans l'acte masturbatoire, est identique à « *une perte de texte* » (Li, p. 69), excrétée et démembrée en « bouillie » d'éléments indifférenciés, la langue française apparaît être ici comme une nourriture sonore que le « corps-écrivain », à la fois oral et anal, digère et rend indifférente. L'expulsion du « texte sauvage » est du reste une manière de ruser avec la jouissance anale, d'atermoyer sa décharge ou de dévier sa charge, entre sublimation et déplacement. Au tout début de « *Langage du corps* » (V, p. 12-14), Guyotat retrace les métamorphoses de sa pratique onaniste, expliquant que l'excitation sexuelle a dès le départ été placée dans une relation contradictoire avec le report (la retenue) du plaisir de défécation. Il raconte que la masturbation avait pour fonction, dans ses tout premiers rituels (probablement avant même la maturation physiologique nécessaire à son aboutissement éjaculatoire, note l'écrivain), d'annuler *ou* d'exacerber la jouissance anale. Or, l'apparition de l'écriture, c'est-à-dire l'association de la pratique sexuelle à l'« expulsion d'une matière nouvelle, inquiétante parce que intermédiaire entre l'urine et la merde et la bave », n'a rendu caduque « le recours à l'orgasme anti-défécatoire » que dans la mesure où il en a repris la fonction, en permettant de passer à la « théâtralisation de cette pratique » (V, p. 12-14).

« Poussé » en avant (pour reprendre une expression citée plus haut), le français l'est aussi *hors* de lui-même et vers sa fin, soumis au travail d'un souffle qui, dans sa dimension destructrice, rend la forme inaltérable du signe biface à un chaos sonore. Dans le jeu de valse-hésitation entre la montée du plaisir et l'avancée de l'écriture sur le feuillet orgiaque, il s'agit de faire entendre le son de la rencontre sexuelle, l'appel des corps chargés de désir et le bruit du plaisir (ou de la souffrance?) satisfaisant (pour qui?). Autant de phonétiques barbares qui viennent défigurer la langue propre comme le feraient, par exemple, l'anglais parlé par l'impudique Anthony s'il lui prenait de se mêler aux sons du français « modèle » où se reconnaît l'État :

Le feuillet est déjà rempli au tiers; un peu d'anglais francisé, récit et dialogue, de l'anglais de là-haut traînant et chantant, phonétisé dans des battements de cœur, que j'essaie d'apaiser en les accordant au rythme le plus lent de ceux du torrent; l'écrit de ce désir, de cette scène, ne peut l'être dans la langue du collège : la séduction, l'attrait prostitutionnel, l'usage du corps prostitué par le corps libre; ces actes interdits pourquoi les écrire, les sonoriser dans la langue modèle, celle qui retire le son de l'écrit? (*Af*, p. 419)

Écartelé, devenu théâtre d'un choc violent entre le *son* et l'image, le signe dans le « langage du corps » peut devenir le dépositaire d'une relation sexualisée à l'objet sonore, signe d'un plaisir appelé par l'autre autant que d'une signification linguistique. La langue maternelle est mutilée par le surgissement d'une polyphonie chaotique dont le propre est de déchirer le signe linguistique lui-même, de l'ouvrir à la possibilité de nouvelles formes, infinies – celles du *souffle*, de la *gorge*, de l'ébranlement rythmique des organes ou des sphincters mis en mouvement dans des scènes dont l'enjeu est indistinctement un accouplement dans, par, avec les mots de la voix maternelle.

Le feuillet orgiaque est le dépositaire privilégié, ici, d'un univers archaïque, pulsionnel, *sémiotique* pour reprendre le terme de Julia Kristeva qui mettait en relief la « relation présymbolique et trans-symbolique à la mère », que le sujet poétique s'approprie au risque des « errance[s] » dans son identité et des perturbations dans son discours (1977, p. 163). Dans ce « langage du corps » qui doit plus que tout autre attester du fait que l'être humain est un être de langage, de corps et de pulsion, l'écrivain cherche à retrouver, par delà la décomposition de la langue, la forme sensorielle offerte au corps de l'*infans* à travers l'ouïe. Mais c'est aussi le son, intolérable et violent, de la scène primitive<sup>213</sup> qui se conjugue à l'impact de cette chora retrouvée.

---

<sup>213</sup> On a beaucoup insisté sur la prévalence *scopique* de la scène primitive et sur la problématique du *regard*. Certains psychanalystes prennent pourtant en compte l'impact de l'*entendu* dans cette scène dont le propre est d'engendrer un émoi difficile à élaborer. Certes, ne se bouche pas les oreilles qui veut. Mais c'est aussi que le son happe dans la scène mieux que ne le fait la vue; il définit l'espace de la scène et interdit aux spectateurs la *distance* du regard, indique Paola Mieli qui réfléchit à la manière dont on cherchera à couper le son d'un film pour ne pas se détourner d'une vue autrement trop impressionnante pour être supportée : « Dans le spectacle du monde, dans la *Schaubühne*, la scène de la vue, le son guide l'image. [...] le son reste le directeur de la scène, le tisserand de la trame visuelle » (Mieli, 2006, p. 87-88).



L'oralité redécouverte de la langue écrite renoue avec une expérience infantile à la fois *orale* et *otique* où le sentiment du corps propre s'établit dans la confrontation au son venu de l'extérieur. Il en va d'un « retournement orphique » des organes des sens (C, p. 61), d'une sorte de proprioception du signe où importe l'incorporation lente de l'objet acoustique, comme si la gorge prenait le relais d'un sphincter manquant de l'orifice otique et faisait du mot un aliment. « [L]a bouche et les oreilles nourricières », dit Pierre Guyotat, jouant de l'équivoque de la conjonction (V, p. 162).

Par conséquent, la pratique de l'écriture (une fois abolie la distinction systémique entre le « langage du corps » du texte sauvage et la langue du texte savant) aura invariablement pour tâche d'attester de ce double statut du signe linguistique. Pour le dire autrement, la défiguration sera chargée de prendre aussi le mot pour le désir de l'Autre, pour cet « aliment » qu'il offre au plaisir du « je » en émergence, de son corps qui prend forme à travers une érogénicité pré-œdipienne. Le son produit par l'écrivain lui revient, comme une expérience hallucinatoire contrôlée, du *dehors* : « [V]ous lisez vos textes, vous les chantez, vous les criez? », demande André Rollin à Pierre Guyotat qui s'explique alors sur le « comment » de la rédaction du *Livre* et d'*Histoire de Samora Machel*.

[Pierre Guyotat :] Non, je les marmonne plutôt, je les mâche plutôt. Ce n'est pas du tout un gueuloir, c'est un mâchoir, plutôt. C'est une façon, aussi, de tester la musicalité interne, le retentissement interne du son, enfin au sens fort, au sens brut, du texte. Il y a une correspondance entre la mastication et l'oreille.

[André Rollin :] En écrivant ou à la fin de chaque page?

[Pierre Guyotat :] En écrivant. Oui, oui. Je mâche, quoi. C'est un mâchage. Pour le rythme qui est la base de la musique et de l'écrit. Tout enfant, du reste, au collège, avant de m'endormir, je faisais, bouche fermée, claquer, grincer mes dents entre elles pour des musiques imaginaires : rythmes et, même, mélodies! (1986, p. 213)

Tout se passe en somme comme si l'écriture sauvage devenait le prototype d'un déroutant savoir sur la langue. L'écriture masturbatoire constituerait le moment d'une réappropriation jubilatoire de théories infantiles idiosyncrasiques, théories dont le propre est de conserver, dans l'explication de l'origine des choses, la mémoire d'un premier rapport à la *voix* maternelle, première représentante d'un savoir sur la langue. Dans un entretien de 1971 par exemple, Pierre Guyotat faisait correspondre la quête d'un savoir originaire sur la langue et celle d'un savoir sur la sexualité :



Les ruptures de souffle, les brutalités pulmonaires, proviennent avant tout d'une nécessité d'écriture : il faut que l'écriture adhère de plus en plus aux processus réels, à leur mouvement *scientifique*, non-analogique. [...] On peut se demander si cette volonté n'est pas génératrice de bouleversements beaucoup plus radicaux et beaucoup plus critiques que ceux que je peux d'ores et déjà imaginer. Elle peut nous porter loin en arrière, aux origines de notre langue (c'est le mouvement et l'espace de mon travail actuellement). Le mouvement de dévoilement de la langue correspond au mouvement de dévoilement des processus sexuels. (*Li*, p. 72)

L'oralité, force de « bouleversement, de « rupture » et de chocs « brutaux » dans la langue maternelle, en ouvrirait les entrailles comme pour en « dévoiler » le secret. Autant le faire, en effet, puisque la langue ne « dévoile » rien du corps et de la pulsion qui, à chaque actualisation dans la parole, en informent la texture et l'histoire. Cela, elle ne le peut pas, pas davantage qu'elle ne sait « donn[er] dans son état le plus pur » le monde, ou qu'elle ne permet de rendre compte de « la présence des choses élémentaires » nonobstant celui qui les perçoit (*Li*, p. 12). Pierre Guyotat le sait, et ce savoir le déchire. L'ambition d'accéder à une « scientificité » pure de la langue, c'est-à-dire à l'usage (voire l'invention) de *désignations* les plus transparentes aux choses, trouve donc cette étrange formulation dans *Littérature interdite* :

Il y a, à certains moments<sup>214</sup>, des essais, non pas de périphrases, mais de formulations les plus scientifiques possibles, formulations que je n'ai pas calquées sur celles du *Larousse* ou d'autres manuels, mais que j'ai travaillées à partir de « croyances » personnelles, erronées et naïves, à l'endroit des processus cosmiques et microscopiques... Ces « croyances », confrontées en toute netteté aux définitions scientifiques, produisent des formulations complètes, c'est-à-dire dont le fonctionnement doit recouvrir à la fois l'exactitude scientifique, symbolique, et surtout sémantique et phonétique. Si ces croyances subsistaient encore, c'est qu'une phonétique les portait... (*Li*, p. 43)

« C'est un très gros travail », conclut alors Guyotat, et certes la tâche est impossible. Mais on sait que *Progénitures*, y compris son troisième tome – toujours inédit –, hérite précisément de cette impossibilité d'incorporer « la totalité du sens » dans un seul mot, c'est-à-dire de faire coïncider l'exactitude lexicale et la « charge sonore » que le poète « cherche » à libérer (*E*, p. 34).

<sup>214</sup> L'usage de cette citation dans le cours de notre argumentation est, avouons-le, critiquable. Il nous est en effet impossible de dire si Pierre Guyotat parle ici de la rédaction du texte sauvage ou du texte savant. Nous tenterons d'ailleurs, dans les pages suivantes, de comprendre la fonction et l'effet de cette confusion, récurrente dans le discours de l'écrivain.

## 2.4 Pour en finir avec les séparations

L'« énigme » de la défiguration guyotienne réside dans cette coïncidence performative entre le désaveu du code commun et la recherche d'une vérité originaire sur la langue. Mais son utopie, il ne faut pas s'y méprendre, est celle d'une langue dont les *éléments* et les *valeurs* linguistiques seraient nivelés, rendus *immédiatement adéquats* au désir (à la bisexualité) et à la toute-puissance du locuteur. On saisira mieux dès lors l'importance, dans ce rêve d'un « langage du corps », du double statut de ce dernier. À la fois espace qui échoit au « dehors » et le seul bien que le sujet a en propre (le « bien inaliénable » du Je, indique Sophie de Mijolla-Mellor en se référant au travail de Piera Aulagnier; 1998, p. 15), le corps en incarne aussi la *limite* (voir Assoun, 2006). Voilà pourquoi Patrick ffrench, dans son excellent article sur « Cerisy 1972 », peut judicieusement affirmer que chez Guyotat « la masturbation est une pratique du sacré dans la vie quotidienne qui consiste à théâtraliser ou à ritualiser le rapport à son propre corps, pratique qui se déplace dans le rapport du corps à la langue » (2009, p. 156). Du corps à la langue, de la matérialité brute à la chair des phrases, l'acte créateur voudrait retracer le chemin vers une réalité d'un autre ordre, toute autre – une forme de perfection ontologique suggère ffrench.

Nous avons pour notre part le sentiment récurrent que dans ce « langage du corps » cherché par Pierre Guyotat, les formes verbales sont sensées se constituer sous le mode de l'hallucination primaire de l'objet, en captant le fantasme qui, chez le sujet parlant, a pris son relais dans la recherche d'une satisfaction partielle du désir. Du coup, les mots ont un statut objectal indéterminé, étant des objets à la fois présents et absents, réels et irréels, matériels et idéels, intégrés au corps propre et donnés dans une expression qui revient du dehors. L'inscription graphique du mot est le moment d'une traduction ou d'un transfert, de l'expérience à l'expression (voir Marin, 1994, p. 251-suiv.), qui doit avoir valeur de *captation*. De nombreux passages d'*Arrière-fond* par exemple témoignent de la manière dont la réalité est destinée à être « mise » dans le « petit enfer » de « l'arrière-fond » (*Af*, p. 204), et déréalisée : elle n'est plus que le *double* défailant d'un monde créé selon son désir, double sauvé de sa médiocrité première par sa « transformation » en arrière-fond (*Af*, p. 229-230, 296, 305, 311, 316-317, etc.). La fiction est un monde de fantasmes, un « paradis du désir

sans fin et de sa parole » qui fait croire à l'adolescent que la parole *crée* ce qu'elle désigne ou représente : « Le verbe précède l'action : le réel n'est que du futur qui attend qu'on le nomme [...] le réel n'est que du futur qui attend qu'on le re-nomme<sup>215</sup> » (*Af*, p. 64).

Si la langue ne permet pas la possession de la chose et si, mise entre de mauvaises mains, elle peut même être soupçonnée de la masquer<sup>216</sup>, en revanche l'écrivain – ce spécialiste de l'espace trouble qu'habitent les déviants et les fous du langage – envisage la possibilité d'un autre usage. Défigurer le français, pour Guyotat, permet de mettre à l'épreuve la loi instituée dans le code et le discours; il s'agit ultimement d'instaurer un monde alternatif, une néo-réalité communicable et transnarcissique (voir Anzieu, 1996, p. 36).

Confronté à la double insuffisance de sa langue (elle ne peut ni exprimer adéquatement son désir, ni posséder la chose : elle (ré)institue la *castration*), Pierre Guyotat opte pour le *mélange*, cette forme de désaveu des différences et des hiérarchies qui mise, contrairement à l'effacement indifférencié des formes ou la recherche d'un degré zéro de la forme par

<sup>215</sup> Dans cet entretien datant de 1984, Pierre Guyotat décrit aussi une scène d'écriture récente, qui a eu lieu dans un champ, chez son cousin, sans activité sexuelle associée. Nous la citons, car elle constitue elle aussi un exemple particulièrement saisissant de cet étonnant processus de captation que l'écriture fictionnelle, une fois la masturbation abandonnée et la distinction sauvage-savant résorbée, doit toujours accomplir : « D'abord, ils [les moutons dans le champ], ils ruminent. C'est-à-dire qu'ils recrachent leur bol alimentaire en boule, qu'ils la lèchent longtemps avant de le réingurgiter. Et moi, tout de suite, je transformais cette boule en boule de sperme que mes fellateurs me recrachent le soir, avec laquelle ils jouent un peu la nuit avant de la remanger le matin. On verra tout ça dans *Samora Machel* » (1986, p. 214).

Dans *Coma*, Pierre Guyotat évoque également les conditions d'écriture, dans un champ ou ailleurs, du *Livre* et de *Samora Machel*, et ce télescopage du réel par la production symbolique et imaginaire (une « hallucination créatrice ») y est toujours frappant (*C*, chap. 5-7 et p. 61). Elle révèle une tension vers la *négation* totale du corps : l'avancée de l'écriture peut devenir une « progression, au fur et à mesure que [son] corps perd de sa chair, de la sensation hallucinatoire : des fantômes de vie entourés des fantômes de la [sienne] » (*C*, p. 58).

<sup>216</sup> La mauvaise humeur de Pierre Guyotat devant les métaphores, métonymies et autres catachrèses est de toute évidence inaltérable. Les propos suivants, tirés d'une entrevue datant de 2010, reprennent à peu près exactement des récriminations énoncées tout juste après *Tombeau* et *Éden* (*Li*, p. 12, 28) à propos d'une forme d'infantilisme qui affecte, toujours (et pas seulement maintenant, si l'on en croit ces premiers réquisitoires) la culture lorsqu'elle cherche à se servir de la langue pour réordonner le réel et son hétérogénéité à la mesure humaine : « J'entendais par exemple récemment, lors de la vague de froid de janvier, des journalistes évoquer la présence de neige en termes de "manteau blanc". C'est infantile et stupide. C'est *comme s'il fallait masquer le réel mesurable par une formule, pour mieux éloigner la chose*. En primaire déjà, autrefois, on nous mettait en garde contre ce genre de cliché » (2010b, 10<sup>e</sup> réponse. Nous soulignons.).

exemple, sur le déplacement ou le détournement des limites, les métamorphoses infinies et l'inépuisable invention de nouveaux états. La défiguration, cette « passion des liens à inventer, à recréer, pour arracher les enveloppes formelles et réinsuffler la vie dans les formes fossilisées ou châtrées de la langue (la pureté du style, le beau langage) » (Grossman, 2004, p. 48), se manifeste, dans l'œuvre guyotienne, à travers le jeu indéfiniment suspendu des *ni l'un ni l'autre*, dans tous les cas le refus de la complétude du « un plus l'autre ».

Pierre Guyotat n'a jamais caché sa haine du « fixe » (*Li*, p. 133-134; *E*, p. 136, 167; *C*, p. 212); il n'a pas non plus craint d'évoquer sa hantise de « l'aspiration d' la pair' » (*IT*, p. 19), cette figure de la complémentarité des sexes (aussi *V*, p. 158-159, 242, 269). Mais le compromis (ou le paradoxe) qu'il y oppose à ses limites, ou plutôt son prix. Fluidifier les liaisons, toutes également contingentes en regard du *désir* du locuteur, entre le mot et la chose, entre le signifiant et le signifié, entre l'éprouvé et l'intelligible, engage l'écrivain – tout écrivain, car Pierre Guyotat à cet égard n'est pas le seul – dans un projet d'*altération* de la langue dont l'effet premier est, en deçà du problème de l'illisibilité, de menacer son identité même. L'illisibilité possible de l'écrit sauvage n'est de toute manière que la rançon d'une démarche qui trouvera bientôt, à la faveur de remaniements à la fois rédempteurs et difficiles, le destinataire qu'il lui faut<sup>217</sup>.

L'agression faite au lecteur n'a d'égale que celle faite à la langue maternelle, et c'est cela qui nous intéresse ici. À cet égard, la profession de foi de Guyotat pour une littérature objective et « matérialiste », dégagée des mensonges de la *mimèsis* et de son désir de reconfigurer le réel selon sa norme idéologique, n'est peut-être là que pour contrebalancer l'inaltérable tendance à *trahir* conjointement la langue et le monde. Ou pour méconnaître que l'oralité peut être au service de l'analyse. Car l'écriture défigurée de Guyotat porte violence, au final, à la fois aux mots et aux choses, et sa prétention à faire *disparaître le sujet*

---

<sup>217</sup> Voir, à ce sujet, *Du toucher, essai sur Guyotat* d'Antoine Boute (s.d.). Boute postule que la singulière illisibilité des œuvres de fiction de Pierre Guyotat exige (au sens quasiment coercitif ici) que l'analyse n'aborde que leurs conditions de possibilité, c'est-à-dire ici la manière dont « le dispositif d'écriture-lecture » (p. 4) place la question du *toucher* au cœur de la démarche littéraire de Pierre Guyotat. Cette problématique, travaillée à partir d'un corpus philosophique vaste et convaincant, nous semble toutefois amener Antoine Boute à prendre à la lettre la performativité fantasmatique en jeu dans cette écriture « du corps », et à oublier l'irréductible travail (de métabolisation, dans le vocabulaire d'Aulagnier) du processus secondaire.

(l'énonciateur, le créateur) dans une écriture toute entière déterminée par un authentique *désir de connaître* et de *rencontrer* l'objet (*Li*, p. 12-13) a tout l'air d'une défense contre la charge du *désir* qui se sait vouloir assimiler (garder, détruire en soi) l'un *et* l'autre.

### 3. Mauvaise langue

#### 3.1 Une énigme, tout de même

Au cours de ces dernières pages consacrées à la manière dont Pierre Guyotat exhibe les conditions et les procédés du « tritexte », nous avons essayé de donner forme à cette impression de *confusion* généralisée qui nous saisit parfois. Les motifs et les règles de ce dispositif tritextuel sont particulièrement concernés par ce sentiment. Entre le texte publié et ses deux doubles, les frontières existent, mais on ne saurait ignorer qu'elles bougent et se transforment. La cohérence extrême et admirable avec laquelle Pierre Guyotat poursuit son œuvre est enrichie d'incohérences, d'erreurs, de contradictions. Nous ne savons par exemple pas toujours si, lorsqu'il s'explique là-dessus – au demeurant toujours dans des contextes de lutte et de défense –, l'écrivain parle des motifs et des pouvoirs spécifiques du texte sauvage, de ceux du texte savant, de toute écriture ou de son écriture considérée dans son dispositif à trois espaces ou trois temps (par exemple *Li*, p. 28, 31, 40-41, 45, 48, 71-73).

Il semble d'ailleurs que le texte sauvage *commence* parfois dans le manuscrit du texte savant lui-même, les deux écritures s'appelant et se relançant l'une et l'autre, et il n'est même pas certain que les deux aient toujours eu des supports ni des moments distincts, la transcription dactylographique des manuscrits ayant peut-être la fonction de *séparer* ce qui était mélangé spatialement et temporellement (voir *V*, p. 33-35). De plus, dans *Arrière-fond*, nous pouvons apprendre que l'univers particulier, prostitutionnel et argotique – c'est-à-dire, dans le vocabulaire de l'adolescent, un monde de débauche, de mots orduriers et sacrilèges – des fictions pouvait se déployer, en absence des conditions favorables à l'exécution de l'acte de « branlée-avec-texte », dans une *rêverie* érotique consciente et dépourvue de cette pratique scripturale qu'on a pourtant cru constitutive (par exemple p. 307-313).



Même s'il conçoit les trois textes comme « parallèles, imbriqués » (*Li*, p. 71), Pierre Guyotat (sa biographe aussi du reste) insiste pourtant pour discriminer, tant qu'ils existent, le savant du sauvage. Il le fait notamment dans le passage auquel nous venons de faire référence, en invoquant la manière dont les *fonctions* attribuées à chacun d'eux les articulent ensemble : « parfois la séquence savante ne fait qu'épurer le matériau argotique du texte sauvage, etc. », précise-t-il lors de l'entretien avec Guy Scarpetta (*Li*, p. 71). L'apparition du « matériel argotique », nous avons déjà eu l'occasion de le faire valoir, se fait d'abord dans l'espace circonscrit du texte sauvage, qui est également celui où est retenu un *refoulé* inextricablement sexuel, rhétorique et idéologique dont doit être épurée l'écriture « matérielle » ou « matérialiste » du texte publié. Nous ajouterons que ce dernier est également mis sous le signe d'un travail de *contrôle* absolu de tous les niveaux du texte (donc de la relation au lecteur<sup>218</sup>). Il est donc laborieusement préparé, voire commencé, à travers la masse des *notes*, cet autre double, positif, du texte savant (eg *Li*, p. 41, 125) – le but étant de réduire toute expression d'autocensure ou toute complaisance pour le cliché, les automatismes rhétoriques, etc.

Ainsi, l'écrit masturbatoire est condamné, dans ce premier moment du dispositif tritextuel, à n'être jamais plus qu'un déchet et à expier, *pour l'autre* poésie, les deux crimes d'une altération irrémédiable du code linguistique *et* d'une complicité encore latente avec elle. En conséquence, notre impression de confusion (ambivalence entre l'identité et la dissociation) entre les deux textes ou entre les deux « scènes » d'écriture a des implications capitales. D'autant plus qu'à partir de *Bond en avant*, avec la disparition de la distinction sauvage-savant, donc avec les mutations stylistiques et diégétiques majeures qu'elle entraîne – « peaux, chiffres, voix, virgules, vêtue, apostrophes, local, points, rythme, rythmes, rythmes » apparaissent (*Prost*, 1975, p. 129) –, se trouvent exposées les insuffisances propres à l'une et à l'autre des écritures. Nous examinerons donc davantage la scène de l'écriture masturbatoire afin de mieux comprendre quelle force aberrante il s'agit alors à la fois de contenir et de libérer, de circonscrire et d'expulser.

<sup>218</sup> « [L]e livre est effectivement contrôlé de bout en bout », affirme Pierre Guyotat à propos d'*Éden*, dont il dira aussi qu'il est « une fortification massive » (*Li*, p. 69, 120). C'est ce « contrôle le plus rigoureux du texte » qui permet qu'il participe de la littérature, c'est-à-dire qu'il soit un texte « à charge émotionnelle » (*Li*, p. 28).

La ritualisation de l'acte masturbatoire comporte des éléments qui vérifient avec netteté l'hypothèse de Joyce McDougall selon laquelle la masturbation (ses « systèmes insolites » comme ses manifestations chez l'homme « normal ») représente « l'expression privilégiée de la bisexualité psychique et de la toute-puissance érotique de tout être » et vient, de ce fait, à la fois réparer une blessure narcissique fondatrice et protéger contre les deux angoisses, conjointes, de la castration narcissique et de la castration œdipienne (1972, p. 11, 62-63). Ainsi, la *défroque* est clairement présentée comme un « *succédané peut-être du partenaire impossible* » (V, p. 16) dont importe le pouvoir de « réduire » le sexe jusqu'à « l'annuler en sexe indéterminé ou même en sexe castré » (Af, p. 187). Or, cette fonction de fétiche exige d'être comprise en regard du *non-savoir* sur la sexualité dont témoigne le jeune Guyotat.

Pour ce dernier, la sexualité parentale et la complémentarité des sexes (masculin-féminin) comme des générations (parents-enfants) constitue en effet une *énigme*. Si les relations sexuelles sont dans le texte sauvage de l'adolescent de 14, 15 ou 16 ans figurées davantage « comme ensemble de postures sociales que comme opération de pénétration », c'est que l'écrivain les imagine « sans *savoir* » et que l'« étreinte [est] plus connue de [lui] à ce moment » comme cette rencontre violente, abusive et sadique, de « corps orgastiques » et soumis à la logique déshumanisante des valeurs marchandes (V, p. 30).

La révélation de ce non-savoir – est-ce la forme que prend le *déni* ici? – nous semble être l'apport principal de l'essai autobiographique *Arrière-fond*, écrit quelques décennies après les premiers textes de combats et d'« aveu » où Pierre Guyotat s'était expliqué sur l'atypique chasteté à laquelle sa vocation d'écrivain l'avait assigné. Cet essai n'était pas encore publié quand Patrick ffrench a élaboré sa lecture de « Langage du corps », sur laquelle nous nous sommes appuyée un peu plus tôt pour secondariser le « secret » de l'écriture masturbatoire (4.1.5). Il nous amène maintenant à le retrouver, mais ailleurs.

Certes, et nous le verrons au dernier chapitre, les textes d'adolescence intégrés à *Prostitution* en témoignaient aussi. Il est assez étonnant d'ailleurs qu'outre Philippe Sollers (1975), on ait si peu tenu compte de cette incapacité à dire la sexualité hétérosexuelle et procréative. Elle semble être l'enjeu d'un interdit autant que d'une immaturité. Dans

l'ouvrage publié en 2010, c'est-à-dire quand l'écriture masturbatoire et l'usage du texte sauvage furent depuis longtemps tombés en désuétude (y compris dans le discours que l'auteur tient sur son œuvre), Guyotat y revient en insistant sur certains éléments nouveaux. Les conséquences pour la critique sont grandes.

L'ouvrage autobiographique raconte quelques journées et quelques nuits de l'été de ses quinze ans (1955). Au bout de la traversée dense et lente, tourmentée et chargée du poids d'un secret inavouable, de ces jours, l'attend l'accomplissement tant attendu, après plus d'un mois d'anticipation et d'angoisse, du « petit rituel personnel » (*Af*, p. 33) de l'écriture masturbatoire. Ce faisant, *Arrière-fond* exhibe la complexité et la richesse de cet imaginaire d'« arrière-fond » et de ce « verbe intérieur » portés par l'artiste en devenir (c'est déjà, pour lui, une affaire de destin et de sacrifice). Nous y reconnaissons déjà celui qui nous est maintenant familier, ce monde peuplé de figures prostitutionnelles et de leur voix, le monde de *Prostitution* ou de *Progénitures* : « L'acte clandestin produit peu à peu une imagerie, un décor, un peuplement, une idée, inavouables alors, que je nomme ici "arrière-fond". / Depuis, ce monde, je l'ai bien avoué » (*Af*, p. 10).

S'il y a une révélation, déjà anticipée, dans cet ouvrage, c'est la suivante : l'écriture indécente et clandestine de la « branlée-avec-texte » est fédérée, dès ses premières activités, à un monde érotique déviant et interdit, et elle l'est dans la mesure où la sexualité constitue aussi, pour l'adolescent, une énigme inentamée. Nous dirions aussi : une énigme à protéger comme telle. Le « verbe du secret » inventé dans cette poésie illicite est moins constitué de mots *crus* (ils sont « ignorés »<sup>219</sup>) que de « périphrases où la contrainte de la pudeur produit, peu à peu, plus d'obscénité [...], et un semblant d'organisation sociale autour » (*Af*, p. 269).

Mais qu'est-ce, au juste, que le jeune Guyotat de 15 ans ne sait – ou ne *veut* – pas nommer? Ce sont tour à tour l'acte hétérosexuel, les organes de l'accouplement et les substances procréatives qui reçoivent, en guise de nomination, des formules euphémistiques,

<sup>219</sup> Remarquons que ce sont les mots obscènes nommant la sexualité génitale hétérosexuelle qui manquent, et non pas ceux de la sexualité pré-génitale, anale et excrémentielle. Celle-ci demeure le fond infantile de la sexualité selon Freud; et selon Ferenczi, c'est lui qui octroie la valeur *hallucinatoire* aux mots crus : « Les mots obscènes sont des mots qui traduisent bien l'objet nommé, l'organe ou les fonctions sexuelles dans leur réalité matérielle » (Ferenczi, *Mots obscènes*, cité par Castarède, 1989, p. 159).

métaphoriques ou métonymiques (*Af*, p. 40, 180, 206, 235, 256, 257, 259, 260, 261, 264, 266, 274, 326, 356-357, 430-431). Le sperme finit par être désigné (des termes vulgaires rencontrent le néologisme amusant utilisé dans la famille; p. 296, 298, 326, 424, 430). En revanche, une métaphore de la virilité invulnérable à la castration sert à parler du sexe masculin; son « membre » est un « pilier », en effet, pour le jeune garçon qui croit ceci : « Quand bien même je le couperais ou me le ferais couper, je sais trop qu'il m'en pousserait un autre quelque part » (*Af*, p. 209). En outre, il n'est fait référence à l'appareil reproducteur féminin qu'en tant que zone « interdite » ou, plus souvent, de « nature<sup>220</sup> ».

Terme obsédant dans le récit autobiographique, « nature » est la forme où s'emboîtent des métonymies successives, désignant toujours le lieu de l'origine au corps de la mère virgine. Le rêve d'une adéquation entre le corps et la langue, entre la sexualité et le mot, est dans un premier temps rêvé dans l'aire très précise de la *mère* primaire et articulé à l'économie libidinale pré-génitale, avec sa dimension d'indifférenciation sadique-anale : toutes les zones sont équivalentes, les hiérarchies dissoutes et les valeurs assimilées au chaos de l'érogénité pré-œdipienne. C'est dans ce régime que la sexualité est réductible au mouvement réversible d'incorporation et d'excorporation, et qu'elle produit une substance indifférenciée (comme les *fèces*, dont la valeur n'est déterminée ni par la complémentarité des sexes, ni par la hiérarchie des générations).

En fait, la langue de l'arrière-fond et du secret atteste de l'emprise d'une idéalisation à la mesure du devenir *déjection* dont l'écrivain pubère cherche à épargner celle qui incarne la pureté hors du père. Car la mère et sa *voix* sont l'objet, dans cet investissement secret de la langue familiale où celle-ci est *sexualisée*, d'une pulsion d'agression<sup>221</sup>. À travers le fantasme

<sup>220</sup> *Af*, p. p. 310, 334, 336, 338; 353, 354, 359, 360, 361, 362, 363, 367, 368; 373, 377, 381, 415, 416, 422, 423, 436. On relèvera que le latin *natura*, d'où dérive le mot français, a lui-même connu un emploi métonymique (pour les organes de la reproduction). Un seul terme désigne donc à la fois l'origine, le fait de naître, l'ordre du monde, le caractère inné des choses qui sont déjà là. Dans *Arrière-fond*, cette charge symbolique est ravivée, en dépit de la catachrèse qui a pu la normaliser. Le terme apparaît aussi dans *Prostitution*.

<sup>221</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, dans *Éthique et esthétique de la perversion* (1984), met en relief l'ambivalence de la relation à la mère chez le pervers, qui s'épargne d'avoir recours au délire psychotique en *idéalisant* ce qui, de la sexualité, est par ailleurs soumis à la fécalisation sadique (les objets deviennent indifférents, indistincts, comme les déchets – les *fèces* – de l'activité digestive). Elle fait en outre remarquer que l'assimilation, chez Sade, entre l'imago maternelle et la figure de la *nature*

d'immédiateté symbolique, les mots apparaissent à la fois comme les objets maternels visés par cette violence et comme les objets intermédiaires contre lesquels cette violence peut être médiée, élaborée, renversée :

Là-bas<sup>222</sup>, devrai-je pour dissimuler encore le [texte] clandestin, au cas où notre mère découvrirait le paquet de branlée, en écrire le texte, les interjections, en anglais – en allemand : dans la langue du diable? – Non je le veux dans la langue sacrée, celle de ma mère. Mais où trouver les mots adéquats? Les demander à Anthony ce serait le mettre non pas dans la confiance complice de l'acte mais sur le chemin du désir; lui faire prononcer, rechercher par moi devant lui-même la traduction de mes mots, ce serait déjà *faire l'amour*, et encore plus à fond que dans l'acte ordinaire : comme par-derrière l'acte, nous deux comme marionnettistes, « proxénètes » d'un acte perpétré par d'autres. Inventer moi-même ces mots à partir des termes ordinaires anglais de la sexualité? Des dictionnaires de traduction ne traitent pas encore ces mots dangereux; où trouver ici un dictionnaire médical, pour, une fois les mots de base repérés, les transformer? Déjà la prononciation par Anthony, presque lasse – comme s'il le répétait depuis longtemps, *de métier* –, du mot « cock » me fait venir dans la gorge une sorte de mot – oublié sitôt que pensé – qui ne serait prononçable que dans l'arrière-fond, qui prendrait en compte aussi l'écho de ces voyelles et de ces consonnes élargies et ces inflexions marchandes respiratoires. (*Af*, p. 39)

Nous voyons mal comment la contradiction pourrait être surmontée sans reste. Pour Guyotat, il n'y a que dans la langue « sacrée » de la mère que la révolte du fils puisse s'incarner, car elle est la spectatrice secrète de la scène d'écriture sexuelle. Aussi faut-il deux langues dans la langue. La vocation poétique de Guyotat se confond avec l'invention d'une langue étrangère dans la langue maternelle; elle est traduction, *dans* le français, d'une langue deux fois déchu(e) (de l'arrière et du fond) dans laquelle il parvient à imaginer l'innommable théâtre de la sexualité, son bruit fascinant et terrifiant, son principe érotique et agressif. L'enjeu demeure donc la possibilité d'habiter le français malgré son impuissance à exprimer ce qui, de la vie intime de l'écrivain, demeure proprement impensable, nommément les affects associés aux représentations primaires du plaisir sexuel, de ses causes et de ce qu'il fait au corps.

---

signale combien elle est conjointement idéalisée et *haïe*, dégradée et violentée, en réponse à sa cruauté (p. 201, 227-228).

<sup>222</sup> Pierre Guyotat, pendant l'été 1955, passe cinq jours de vacances en Angleterre, loin de sa famille. Le récit autobiographique *Arrière-fond* porte essentiellement sur la remémoration de ces journées, des voyages accomplis seuls, de même que de la première nuit, de retour à la maison. « Là-bas » désigne donc le lieu où sont restés les parents, la maison familiale, le pays d'origine paternel, etc.



### 3.2 Se défaire de son origine humaine

Ce compromis qui permet d'épargner le français « sacré » de l'effet dévastateur du refoulé détermine, en retour, la fonction du « verbe intérieur » de l'arrière-fond. Cet univers du cloaque (arrière-fond est un mot-valise tautologique, établissant la coalescence de l'arrière et du bas) est en effet dépositaire des fantasmes « dangereux » pour la loi. L'arrière-fond, c'est le retour du monde de la sexualité prégénitale infantile et de ses objets – notamment des mots qui sont, dans leur élaboration, comme le double du jeu d'enfant mais aussi de l'excrément. Les objets linguistiques, appropriés par l'écrivain clandestin, sont comme des blocs que ce dernier, sous le regard de la mère, manipule en jouant la destruction et la construction infinie du monde :

D'un acte clandestin, « commis » dans le seul lieu intime de la pension, les latrines fermées de l'intérieur, au-dessus de l'excrément<sup>223</sup>, et dans lequel je commence aussi une conversation muette, de plus en plus directe, avec mes femmes de mes tableaux, je tire de ce que je ne peux, de non-savoir, ni ne dois, de morale, un verbe intérieur, parallèle à cette parlerie de l'enfant jouant avec d'autres au sol, ou devant les maquettes et les jeux à construire, qui, à l'entrée en pension, cesse au-dehors, continue en dedans – jeux intérieurs –, dans un bain de mélancolie et d'espérance : eau intérieure où naissent et disparaissent les mots, où se lève un discours de défense de soi, [...], le tout, compris dans une prière permanente, à Dieu le Père, au Fils, aux grands Saints, mon Saint patron Pierre, une offrande, perpétuelle, de tout ce que je fais et pense, verbe de latrines compris. (*Af*, p. 268-269)

Sommés de paraître devant le père, ces mots savent tromper l'autorité, leur offrir un semblant de savoir; ils savent traduire l'énigme sexuelle en désavouant leur inéluctable résolution.

En tant que « destin » qui s'impose avec la force d'Ananké au jeune Guyotat, l'activité créatrice et symbolique a, nous l'avons vu, son prix. Guyotat craint (mais l'appréhension est toujours aussi un appel, n'est-ce pas?) que sa vocation poétique ne l'« exclue, par des transformations organiques irréversibles, de l'exercice courant de la vie humaine : amour, procréation, paternité » (*Af*, p. 279). Dans *Arrière-fond*, le fantasme d'une écriture du corps

<sup>223</sup> Plus loin, l'écrivain explique aussi qu'une fois le rituel de « branlée-avec-texte » accompli dans des lieux alternatifs, il importe que les outils de l'écriture (le crayon et le papier) soient des déchets tirés des caniveaux (*Af*, p. 423).

ou d'un « corps-texte » est donc figuré avec une netteté remarquable : l'élaboration d'une œuvre d'écriture (style et imaginaire) constitue, pour l'adolescent en pleine révolte contre son père médecin, le meilleur moyen concevable pour imposer une néo-réalité corporelle et pour s'autoengendrer en dehors de toute généalogie parentale.

La colère contre son père, dont il ressent avec douleur le jugement et, surtout, la menace (il pourrait « [le] faire enfermer »), est prégnante, comme dans *Formation* d'ailleurs. Cette colère porte l'adolescent alors qu'il découvre tout ensemble la fatalité du désir sexuel et la force de l'écriture poétique à lui faire « un nouveau corps<sup>224</sup> » : « je cherche comment m'en sortir *physiquement*, écrit Guyotat, puisque tout langage est impossible et que, par la poésie, je connais maintenant et pratique un autre discours, cohérent, précis, rythmé et rimé, une Loi<sup>225</sup> » (*Af*, p. 388). Que la confusion soit à nouveau insoluble n'est pas anodine : Guyotat parle-t-il de sa poésie « décente » (ses *Moïse*, son *Saül*) ou du texte d'arrière-fond ? La distinction ne sera-t-elle pertinente que plus tard, lorsque l'écrivain sera orphelin de père et de mère, et qu'il pourra exhiber la force « matricide » de la langue qu'il invente ainsi « à coups de rythmes, donc de "poésie" » ? (Voir *Li*, p. 111 et *V*, p. 129-130.)

Si la « branlée-avec-texte » est la crypte d'un secret, « inavouable alors » (*Af*, p. 10), Pierre Guyotat le formule expressément dans *Arrière-fond* : « Couper ce fil sans fin de sperme, arrêter la génération, vivre avec ce qu'on a, dans la seule passion du présent. / Rejet de l'ascendance humaine, coupable de nous avoir faits à son image, rejet de la descendance que nous chargerions de la nôtre » (*Af*, p. 288). Le monde imaginé, créé à travers l'écriture de l'arrière-fond et l'invention de ses figures et de ses scènes, représente également cette néo-réalité du corps humain émancipé de la « fatalité sexuelle », pour reprendre une image que

<sup>224</sup> Se décrivant en plein acte d'écriture masturbatoire, Guyotat se compare aux saints, martyrs du destin (« folie, sainteté, œuvre ») et de leur « filiation divine » : « Je suis ma propre création [...] », clame-t-il (*Af*, p. 434). La scène finale d'*Arrière-fond* – le moment culminant de la longue séance de branlée-avec-texte qui clôt l'ouvrage – ressemble d'ailleurs à une scène d'autoaccouchement hallucinée, mais que la charge mortifère ne manque pas de renverser, aussi, en retour au sommeil prénatal et indivis : s'engendrant, le sujet cherche à disparaître dans le lieu de son origine (*Af*, p. 435-436).

<sup>225</sup> Dans *Littérature interdite* également : « [L]'exercice irrépressible de l'écriture et celui, non moins irrésistible d'une pratique sexuelle tout aussi interdite, m'éloignaient matériellement, corporellement, historiquement, du corps de mon père » (*Li*, p. 104; le propos porte sur la fin de son adolescence, ses fugues, ses rébellions).

nous avons eu l'occasion d'examiner plus tôt (chap. 2). Les « putains », êtres soumis à l'asservissement sexuel continu et passablement ritualisé, incarnent pour l'adolescent son propre désir d'en finir avec la filiation et la procréation. En effet, cette figure imaginaire est conçue comme étant « défait[e] de son origine humaine » et « antiprocréative » (*Af*, p. 283, 287). Plus encore, elle est présentée, dans le récit autobiographique particulièrement, comme le négatif de l'Œdipe, émancipée des différences (sexe, génération, espèce) mais aussi, d'une certaine manière, désaliénée de l'impossibilité tragique d'être les autres (voir *Af*, p. 144, 168, 184<sup>226</sup>).

L'adolescent, dans son écriture masturbatoire, cherche constamment à s'approprier les informations que la réalité lui impose en les *transformant* pour qu'ils soient adéquats à son univers secret et à son « verbe intérieur » (*Af*, p. 268). Mais c'est précisément, nous semble-t-il, la signification de la différence des sexes qui est appelée à être formée, déformée et reformée dans ce va-et-vient entre l'un et l'autre des mondes, source d'ailleurs d'un déchirement au cœur du sujet adolescent :

Si j'ai entendu, de certains de nos camarades réputés affranchis, comment l'homme fait l'amour à la femme, avec les mots, les positions, la mécanique et les matières de l'acte, je ne peux les reproduire dans mes textes secrets : il me faut, comme pour d'autres actions, d'autres faits, les inventer, les *créer* moi-même, il faut qu'ils soient passés par la *forme* (même fragile encore) pour que je puisse les voir, les ressentir, comme réels : c'est de ma logique artistique que je tire la réalité du monde. C'est de ma logique seule que le monde m'ouvre ses charmes et ses terreurs.

Est-ce un trouble des sens ou de l'esprit? Je ne peux concevoir, connaissant les deux, séparément, l'un par l'image, l'autre par ma main, comment l'un et l'autre sexes rentrent en contact, se pénètrent, et font ce qu'il faut : j'ai, ici aussi, à inventer un acte autre. (*Af*, p. 236)

« Double » du garçon ou du monde réel (*Af*, p. 194, 201, 237, 280, 283, 296, 305, 311, 363, 434), « secret » et sacrilège, l'arrière-fond paraît donc incarner l'envers et la (dé)négation du réel pour le fils révolté, et par conséquent clivé, « déchiré » (*Af*, p. 10, 37-38). D'où, par exemple, la qualité délirante de nombreuses scènes d'*Arrière-fond* où les personnes et les objets rencontrés par Guyotat sont absorbés dans une activité symbolique

<sup>226</sup> Cette valeur imaginaire attribuée au sujet prostitutionnel, Pierre Guyotat y a beaucoup insisté dans son entretien avec Jacques Henric, publié dans *L'infini* en 1983, « ... ton ciel à la sueur de ton sexe » (dernier texte repris dans *Vivre*). Voir également *V*, p. 151.

qu'ils suscitent immédiatement ou ultérieurement. Ces éléments tirés du « réel » sont alors utilisés dans la rêverie éveillée ou, plus tard, intégrés dans le « monde » que l'écriture masturbatoire met en place. Tout se passe en effet comme si le monde de l'arrière-fond (imaginaire et fantasmatique) *télescopait* l'expérience réelle en y faisant l'occasion de sa propre reconnaissance, voire de sa confirmation. Pierre Guyotat se souvient par exemple du désir qui l'a pris, devant un enfant portant un costume de papier et dont l'oreille est « brûlée » :

Ce bruissement de papier de déguisement sur les reins de l'enfant, c'est celui que j'essaie d'entendre quand, ayant décidé de laver au savon ma défroque où le sperme a séché en croûtes acérées, et l'ayant fait sécher au grand vent chaud, ou devant un brasier d'ordures, je la reprends et la ré-enfile entre mes cuisses; le bruissement de la toile raidie par la chaleur sur le membre qui grossit et durcit c'est le signe par le son que l'« orgie » va reprendre dans l'arrière-fond, *qui pour moi redevient le vrai monde*.

Mais ici, quel serait le sort d'un enfant, d'un adolescent, chargé de ce secret : qu'à peine le désir s'est levé dans son corps de dix ans, il se désire « putain », défait de son origine humaine, livré, par qui l'a acheté, au désir des autres, qui ne cesse pas<sup>227</sup>? (*Af*, p. 282-283. Le second soulignement est le nôtre.)

Ainsi peut-on dire que la langue elliptique, argotique et rythmique (celle rencontrée, à l'origine, dans la « branlée-avec-texte ») désigne le nouvel état d'un discours dont les règles d'organisation sont *déviées* ou trafiquées (mais pas complètement détruites) afin de prendre acte de ce non-savoir et d'induire une certaine transmission, ou impact, sur des interlocuteurs qui viendront bientôt. Entre les mondes intérieurs et extérieurs, entre les éprouvés internes de l'excitation sexuelle et les perceptions engendrées par les événements du monde extérieur, les passages sont permanents, et c'est ce que la plasticité du rythme et de l'oralité permettrait de capter. (Dans notre dernier chapitre, nous serons encore plus précise : c'est ce que la *figure* permet de faire advenir dans la langue.)

La séquence dont nous venons de citer un extrait est exemplaire en ce qui concerne la capacité qu'ont l'excitation et le désir sexuels de faire verser le jeune garçon du côté d'une néo-réalité assumée comme telle. Elle porte sur la visite de Guyotat chez une mère alitée, sur le chemin du retour après une journée passée sur les rives de l'Aln (*Af*, p. 281-296).

<sup>227</sup> Au sujet de la figure de l'enfant mis en prostitution, voir notre note 124. On fera remarquer que le « secret » révélé dans le second paragraphe de cette citation correspond presque point par point à l'intrigue que les parties monologuées de *Prostitution* déploient (dans les parties II, VI et VII).



L'anamnèse de l'événement culmine lorsque l'écrivain met la nature inextricable du lien entre écriture et sexualité sous le signe de sa volonté pubertaire « d'en finir avec [son] origine, avec le monde qui la rend possible et l'entretient, et d'abolir le tout dans l'asservissement, et la mise hors service procréatif, et sous dérision d'un verbe nouveau, de la semence, du *jus* » (*Af*, p. 289). Mais ce destin poétique choisi, s'il est accueilli avec jubilation par l'adolescent qui y trouve le moyen d'affirmer sa colère contre le père, porte son lot de culpabilité envers la mère virgine, trahie dans le sacrifice auquel le fils se voue, et dont la voix hante jusqu'à l'arrière-fond et son bruit (*Af*, p. 290-292).

### 3.3 Langue du crime, crime contre la langue

La « fureur » de l'arrière-fond (*Af*, p. 229) témoigne de l'intrication des pulsions de vie et de mort tout autant que de la sauvagerie du monde « sensuel, jouisseur, inapaisable » de la sexualité infantile (Backès-Clément, repris dans *Li*, p. 177). Mais le rêve guyotien d'une adéquation entre la poésie et la vie adopte une tonalité euphorique incapable de masquer son envers. « Avez-vous rêvé de faire se rejoindre totalement le réel et la matière écrite? », demandait Gilles Barbedette à l'écrivain lors d'un entretien pour *Le Monde* (en 1982); « Non seulement je l'ai rêvé », répondit Guyotat,

mais cette jonction s'est faite en moi dans une douleur jubilatoire. Il est vrai que je vis avec en moi une masse de matière écrite, inédite et inachevée, c'est-à-dire conçue sans début ni fin, donc en tant que destinée. [...] Tout ce que j'ai écrit depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est un défi à la morale. J'ai ressenti comme une nécessité urgente que ce « crime contre l'esprit » – vouloir le monde tel que je l'écris – soit inscrit et laisse des traces.

Ce crime se traduit par un crime contre la langue, qui est criminalisée et très cohérente, en dépit de l'apparence d'une prétendue illisibilité. Sans doute, je l'ai déclaré et écrit jadis, des savants – d'une discipline future ou peut-être déjà en place – seront-ils les seuls à me déchiffrer. Mais la musique de cette langue devrait d'emblée attendrir les cœurs les plus endurcis. Ce que j'ai cherché et trouvé, c'est donc la langue du crime, celle des organes qui tuent, j'ai utilisé, par exemple, le système de l'apostrophe, qui, entres autres, abolit le *e* muet. C'est une nécessité rythmique. L'apostrophe, c'est tenter de réduire le mot à sa racine, c'est le tailler, le couper. Voilà plus de dix ans que je respire cette matière, que je restitue une âme à l'anonymat servile sexuel de tous les temps, que je lui respire sa langue éternelle. (*V*, p. 221-222)



C'est une « douleur jubilatoire » qui témoigne de l'accomplissement répété de la transgression, car le sentiment d'émancipation forme la doublure d'une trahison peut-être impardonnable, même aux yeux de l'écrivain. Le crime contre la loi (paternelle) de la signification recouvre l'innommable d'une agression qui s'impose « comme une nécessité urgente », comme un *fatum* plus irrépressible et indiscutable que cette loi dont il faut finir. Pourrait-on affirmer, avec Christian Prigent, que cette compulsion défiguratrice tient d'un « passage à l'acte » que l'analyste « dirait sans doute "sadique-anale" » (1991, p. 195)? Le crime, alors, est le sacrifice de la langue cachée dans les profondeurs de la langue maternelle, cette langue primordiale, vocale et rythmique, a-signifiante et pulsionnelle, qui était le trésor de l'*infans*.

Dans la langue de l'arrière-fond, le jeune Guyotat entend la voix de sa mère, celle « de laquelle [il a] appris le monde, et le compren[d] aujourd'hui », qui « se désole, [l']appelle » (*Af*, p. 291-292). Cette voix s'éteint au point culminant de l'acte masturbatoire – cette catharsis du désir tant appréhendée par l'écrivain, qui répète écrire dans le désir de surseoir à l'épuisement orgasmique – et resurgit avec le désir renouvelé, comme si l'écriture, avec ses scénarios et ses gestuelles, valait pour un inceste : « de plus en plus lointaine », poursuit donc l'écrivain, cette voix « mêlée aux voix du "bordel", disparaît avant le spasme, et ne revient qu'une fois le temps de désolation accompli » (*Af*, p. 291-292).

Mais précisément, l'écriture défigurée ne fait-elle pas plutôt de ce *mélange* des voix son enjeu essentiel? Pour le dire autrement, le premier état du système tritextuel d'engendrement de l'œuvre (sauvage-savant-notes) n'avait-il pas pour vocation de purger l'écrit publié d'un tel *mélange*? Ce dernier dégrade la langue « sacrée » de la mère, la voue à l'immonde de l'« arrière » et du « fond ». Une injonction sadique-anale est en jeu dans l'activité symbolique. En faisant du « texte sauvage » la nouvelle « matrice » de l'écriture défigurée, Pierre Guyotat « passe à l'acte », suggère donc Christian Prigent, dans la mesure où cette injonction n'est plus déplacée sur le plan de la représentation (1991, p. 195). La matière même de la langue devient « matière merdique », le « corps » même de la langue maternelle est « pénétré », « démembré et remembré », ultimement poussé « au bord de l'onomatopée, du cri » :

Il s'agit [dans *Éden, Éden, Éden*] d'une extase sensuelle et panique, d'un retour animal, hors psychologie, hors morale. Ça passe à travers les trous de la gangue rationnelle, ça court-circuite la distance optique et ça laisse affluer le mal (l'inhumanité en nous, le « non-humain absolu »). L'omniprésence de la « merdre », la merde collée à tout, aux peaux, aux tissus, aux bouches, en est l'allégorie : la matière, la matière la plus basse, envahit tout l'espace de l'écrit. Et celui qui écrit est *celui qui merde*, c'est-à-dire qui fait rater les nuances du style et les variations subtiles du récit sous l'effet uniformisant de la « cochonnerie » d'écriture.

Radicalement vouée à l'in-signifiante scatologique des matières du monde, l'impulsion dionysiaque aboutit alors à ce dithyrambe sauvage, à ce chant « en charabia », comme disait Artaud. C'est un « courant hermétique *enseveli dans le son* », un mixte de langue et de sexe. Il s'affirme comme réel ultime, c'est-à-dire d'Un côté comme impossible réel, comme réel dilué, évincé, tu (en tant que sujet à représenter); et de l'autre comme réel de plus en plus exhibé, affirmé, proféré (en tant que matière verbale traitée, formée, malaxée en bouche). Dans cette quête têtue pour trouver, au bord de l'onomatopée, du cri, voire de l'aphasie, une langue adéquate à la violence sexuelle, il y a comme un exposé à la fois allégorique et pratique des limites du langage, le dessin de ce que le langage découpe, à partir de la violence aphone et devant elle (la violence guerrière par exemple), pour rendre possible le commerce socialisé entre les hommes. (Prigent, 1991, p. 194-196, citant *V*, p. 104)

Avec la défiguration, Guyotat se tient bien *au bord* de l'effacement de la forme, et nous voudrions insister sur cette limite, qui est le secret même que l'« *ouïssance*, c'est-à-dire la jouissance de la langue rythmée et sonorisée » (p. 196) engloutit dans son polymorphisme. Le *mélange* des voix fait de cette limite inhabitable le lieu même où « faire reculer la trombe d'écriture vers un dedans toujours plus intérieur » de la langue maternelle, une « profondeur internée que les langages et les images nous subtilisent » (p. 195). Il fonctionne par multiplication des différences (le contraire des oppositions œdipiennes) et se donne comme un devenir uniforme ou « scatologique » du français, dès lors altéré par « la violence sexuelle » (p. 195-196) que la norme rhétorique, avec son système d'écarts et de styles réglés, a pour fonction ou bien de réprimer, ou bien de réparer. Mais c'est, au-delà des grands systèmes, « la matière même de la langue » qui est ainsi attaquée, et d'abord « la matière phonique des mots » (p. 195).

Il est intéressant de relever ici qu'en apparence, là où les bruits de l'acte sexuel (accompli, visualisé ou noté dans l'acte d'écriture-masturbation) interviennent pour informer l'état en devenir du texte sauvage, dans le texte épuré (publié) importe avant tout la *musique* et son propre impact, en retour, sur son lecteur. Pierre Guyotat a par exemple fait valoir, notamment dans la dernière partie de l'entrevue de 1971 avec Guy Scarpetta, que « le travail

sur la langue » accompli de manière privilégiée dans le texte savant était « très lié aussi à la voix, à [sa] voix, aux voix qui [l']entourent, à la voix des gens proches, à leur timbre, etc. » (*Li*, p. 71). Partant de là toutefois, il insiste surtout sur le rôle central, pour le « mouvement musical » du texte, de deux *musiques* : celle, d'abord, des enregistrements écoutés pendant l'écriture du texte savant<sup>228</sup>; celle, ensuite, que le texte lui-même émet : « les répercussions phonétiques de ce qui venait d'être écrit suppléaient à l'excitant musical », expliquait l'écrivain, laissant l'écrit transfiguré par l'impact « des phénomènes d'attraction, d'aimantations phonétiques, d'accumulations, avec allitérations, souvent dissonantes, des phénomènes de baisse ou d'augmentation de volume, de compressions vocaliques » (*Li*, p. 72).

Tout se passe comme si, avec la défiguration, la langue devait subir sa propre force retournée sur elle-même – comme s'il s'agissait d'imprimer la marque irréparable et grandiose d'un effet en retour de la plasticité sur la matière verbale. Que ce soit aux beaux-arts musicaux (et non pas, comme dans l'écriture masturbatoire, aux sons organiques et au rythme de l'acte sexuel) que Guyotat confie le soin d'initier le mouvement plastique du texte savant n'est toutefois pas sans conséquence. Tant et aussi longtemps qu'au texte sauvage est interdit la fonction de matrice, la musique servira d'écran à une autre, encore plus étrangère aux valeurs linguistiques que celle des grands compositeurs. Cette dernière en vérité ne contredit pas tout à fait l'amnésie de l'univers vocal archaïque qui est instituée dans l'ordre œdipien de la langue. La grande musique a tout de la crypte qui préserve l'univers sexuel anté-œdipien en le mettant hors de portée du langage verbal. Près de dix ans après avoir renoncé à cette dernière frontière, l'auteur peut finalement laisser entrevoir la raison d'être du dispositif tritextuel lorsqu'à propos de l'aspect musical d'*Éden*, *Éden*, *Éden* (dans le but affiché d'ailleurs de mieux faire valoir son aspect pictural et sculptural), il affirme :

[...] la musique, elle, m'inquiète, m'a toujours inquiété, c'est pour moi, le son de la petite parenté, la génétique; c'est elle qui me met dans cet état préparatoire à la création, à l'inspiration; un état que j'ai nommé, déjà, de « tristesse », nécessaire pour lancer corps et âme dans l'Écriture. On ne se lance pas *en majeur*, pour utiliser ce terme

<sup>228</sup> Pierre Guyotat mentionne alors Monteverdi, mais dans *Musiques* et dans les *Carnets*, on trouvera d'autres indications spécifiques. Voir, pareillement, l'entretien avec André Rollin (1986, p. 212).

musical, sur le feuillet vierge ou non; on s'y jette *en mineur*, avec cette immense tristesse; [...]

C'est au niveau du cœur que ça se passe. Il faut qu'avec la musique, la parenté « naturelle » soit évacuée; sans cet effort de vidange génétique, la création est impossible. (1985a, p. 33-34)

La musique, donc, « inquiète » le travail savant de la langue maternelle. C'est que la première conserve la mémoire d'un rapport au corps et au langage que la seconde, elle, évacue ou oublie. Le « texte sauvage » a été le premier lieu où la nostalgie d'une « musique » perdue a pu hanter l'écrivain, comme un retour du refoulé. L'oralité laissée à *Éden* – texte narratif où presque aucun discours, aucun *je* ne s'énonce – *recouvre* l'analité dont le texte sauvage, son double et son déchet, héritait en propre. Celle-ci est négation de ce que le sujet reçoit, tel un « joug », avec la « parenté "naturelle" » : différence des espèces, des sexes, des générations, et leurs interdits.

### 3.4 L'impossible

« [R]ésister, depuis la musique, à mon père, à son rejet de ma poésie, de la musique qu'il refuse de me voir écouter, et de mon corps », se promet donc Guyotat, adolescent exalté dans « [sa] fraîche expérience de créateur de figures et d'actes » (*Af*, p. 281, 280). Il l'écoute; il la *chante* :

Je chante ma partie avec une douceur ardente et impatiente : c'est la nuit ici que je peux rentrer dans plus de liberté encore, vivre le plus possible, au jour déclinant, [...], avant de retourner dans le souterrain où je travaille à libérer mon origine; ce n'est pas d'un exploit sportif, d'un écartement – épanouissement – de mes membres sous le sifflet du gymnaste<sup>229</sup>, mais d'une décharge comme électrique que je m'en sortirai; le chant c'est du temps qu'on respire; mieux je chanterai et plus mon chant avalera de ce temps qui me sépare de mon arrière-fond. (*Af*, p. 59)

Cette séparation chronologique connaît plusieurs mesures. Chaque jour la répète; l'existence la confirme. Car l'« arrière-fond » représente, ici, l'envers d'un présent

<sup>229</sup> Le texte renvoie ici à un passage précédent : « Comment se refaire une origine plus pure plus rude que celle de l'hérédité autrement que dans le secret, de la nuit ou d'un lieu de nature, isolé mais sous le feu du Soleil? / Dans un gymnase – du muscle pour l'idée? / Ma branlée-avec-texte, n'est-ce pas le retournement du désir de mon père de me voir faire du sport violent? » (*Af*, p. 56)



insupportable, mais la fuite en avant rejoint la régression dans leurs mouvements également interminables. La langue rêvée par Guyotat, cette langue *dans* la langue maternelle, conserve la trace d'une origine qui a tout, déjà et toujours, d'une naissance avortée, et qui fait de la mère une demeure inaltérable. Le corps nouveau que l'écriture poétique doit faire advenir est donc aussi le corps anti-œdipien, corps sublime de l'archaïque et du corps-à-corps mortifère avec la mère. La figure du fœtus est récurrente et se révèle très proche de celle de l'ange : à la fois mort et à naître, l'ange est surtout conçu hors généalogie biologique. Encore une fois, la crise psychique de 1981 – et ses deux renaissances, Guyotat, comateux, ayant dû être ranimé deux fois – vient rappeler à l'écrivain que toute quête de l'impossible, si elle est par définition inachevable, ne peut trouver sa conclusion que dans la mort. À moins que l'écriture poétique, précisément, ne soit une forme de compromis impossible, une forme de sursis salutaire, le temps qu'il faut :

C'est [les ateliers de soins intensifs] un espace-temps sacré : faute de pouvoir travailler, œuvrer l'inspiration, le restant de corps, « corps glorieux » dans lequel n'existe plus ni sensualité ni surtout sexualité, ce semblant de corps, un peu comme au cinéma le double fantomatique d'un corps d'origine alité dans la mort ou le rêve, est aspiré au cœur même de la question-inspiration [...]

Mais dès que, dans ce périple, le corps onirique en cavale se met ou est mis en posture allongée, aussitôt tout le système de réanimation [...] se projette sur lui au moment même où la réponse à la question-inspiration qui le libérerait d'avoir à créer encore commence à se faire entendre en rumeurs et à se faire voir en signes lumineux. L'inspiration, c'est la vérité; hors d'elle, pas de vie possible. [...]

J'ai tenté de le séduire [Dieu], de l'inciter [...] à me reconnaître comme chiffre-matricule de sa création; pour cela, il m'a fallu d'emblée, par le rêve puis dans l'écrit, faire proliférer et proférer ma scène prostitutionnelle-esclavagiste de plus en plus désespérément propulsée par cette langue-serpent, satanique, encore et toujours inédite – et pour combien de temps? Ma réanimation m'a révélé l'échec de cette parade incestueuse pour obtenir de Dieu un chiffre. En vain : ou bien « ça » ne veut pas répondre, ou bien « ça » n'existe pas. Au travail! (V, p. 228-229)

La hantise de l'origine, on le voit, est aussi une hantise de la fin. Et l'œuvre défigurée de Pierre Guyotat est marquée par les ratages, les échecs et les essais sabotés d'affranchissement de la force poétique, créatrice d'inédit mais aussi de destruction. Les investigations entreprises au dernier chapitre de cette thèse nous avaient déjà amenée à l'affirmer : tout se passe comme s'il s'agissait de préserver l'« inappropriabilité » de cette langue rêvée du corps et de l'origine, objet d'une « visée » négative et mélancolique, de plus en plus affirmée dans la poésie moderne occidentale selon Giorgio Agamben, dont le propre est de constamment



réaffirmer la perte de l'objet, non pas tant, toutefois, pour prendre acte de sa disparition que pour le préserver du désir lui-même, inextricablement désir de possession et de destruction (Agamben, 1998 [1992]; Freud, 1968 [1915], p. 145-171).

Ainsi, dans un premier état du dispositif de production de l'œuvre guyotienne, une séparation, fragile et mobile, gardait le travail sur la langue, contenu dans le « texte savant », de rencontrer le déferlement pulsionnel et la puissance souterraine de la pulsion de mort que Pierre Guyotat cherchait à capturer dans son « verbe intérieur » et sauvage. À partir de *Bond en avant* toutefois, plus rien n'épargne la langue maternelle : effacements multipliés jusqu'au seuil de l'informe, mélanges toujours maintenus en voie d'effacements, déplacements toujours arrachés à la fixation, au risque de l'indifférenciation. Voici la langue « sacrée de la mère » (*Af*, p. 39) déchue et sublime, mutilée et plus pure que jamais – langue-serpent (*V*, p. 229), langue des « anges musiciens » (*E*, p. 11), langue des sirènes aussi, toujours susceptible de déjouer Éros et Thanatos, de renverser l'amour en haine :

[...] quand on a éprouvé la précarité de son corps d'origine et qu'on a pratiqué à ce point la technique de l'équarrissage dans le langage pour trouver la Langue, il est inévitable que le désir, quel qu'il soit, s'éteigne et que le dégoût du sexe augmente. La première érection hors coma, quelle cruauté! j'aimerais bien que d'autres prennent le relais! Du dégoût [pour mon œuvre, pour « la saleté de ma scénographie prostitutionnelle »], je suis passé à la réprobation. Mais dès que je jette un œil sur cette matière inédite [l'écriture du *Livre*], je tremble du désir de continuer. C'est le chant des sirènes. (*V*, p. 223)

La poïétique guyotienne de la défiguration est une poïétique du « crime » et du sacrifice. L'omniprésence de la sexualité, dont l'obscénité mise en valeur monopolise rapidement tout l'effort d'intelligibilité du critique, ne doit pas nous tromper : la possession et la subjugation cèdent le pas au deuil dans ce travail poétique que l'on peut vraisemblablement mettre au rang d'une modalité, certes sauvage et cruelle, de ce processus de mélancolisation ou de « décentr[ement] du désir vers le deuil » identifié par Giorgio Agamben dans la tradition poétique occidentale selon une marche « dont Pétrarque et Mallarmé marquent emblématiquement les étapes » (1998 [1992], p. 217).

Bien qu'affichant jusqu'au délire le souci de tout s'approprier et de tout intégrer, de parer à tout et de tout contrôler, Pierre Guyotat met son activité poétique sous le signe de la perte plus que de la réparation, et il sait bien qu'en donnant forme à la matière verbale, c'est

autant à l'effacement, voire l'explosion, qu'il travaille tel un plasticien de la phrase. « Toucher aux e muets c'est toucher aux innocents », affirme ainsi Catherine Malabou – à qui l'on emprunte en outre ce champ conceptuel de la *plasticité*, entre la malléabilité limitée de la matière dite *plastique* et la puissance anéantissante du *plastic* (Malabou, 2005). À propos de l'œuvre défigurée de Pierre Guyotat qu'elle lit avec admiration et avec colère, Malabou voit l'œuvre d'un fantastique « fantasme de la propriété » : faire du *propre* là où c'est impossible, voilà l'enjeu du rapport de Guyotat à sa langue maternelle (2003, p. 115). Mais ce faisant, il force le français « à se mordre la queue et la langue jusqu'au sang, à se récupérer » et à devenir une matière qui « s'autophage, se fait frire et meurt de s'avalier » – ce qui est « une façon de mourir », ajoute la philosophe, citant pour l'occasion la toute dernière phrase du texte intitulé « "Prostitution" », ce bref écrit publié dans *Art Press* et rédigé en 1975 : « Je sais maintenant par où la mort rentre chez moi » (repris dans *V*, p. 138).

La fin, ici, se conjugue dans « un présent toujours plus présent à lui-même » (Prigent, 1991, p. 195). L'écriture, tout en recherchant à coïncider avec cet ultime présent, se fait le théâtre de son dévoiement, et le passage à l'écriture défigurée de *Bond en avant* et de *Prostitution* nécessitait de réinventer les moyens d'ajourner l'inévitable, c'est-à-dire de préserver l'impossibilité de sa quête. Car « impossible » doit demeurer l'objet de son douloureux travail, et cette impossibilité, célébrée à la fin des années 1980, l'était toujours en 2000 (voir *V*, p. 191 et *E*, p. 152). Cela étant dit, la mutation ne s'est pas faite sans crises, et surtout pas sans ratages. L'abolition de la dissociation entre le texte sauvage et le texte savant, avant de porter ses premiers fruits éditoriaux, a été l'occasion d'œuvres ratées ou abandonnées, inaccomplies ou détruites, en somme avortées ou sabotées.

Nous consacrerons donc le prochain chapitre aux essais manqués de la période suivant l'affaire *Éden*, et plus précisément la première moitié des années 1970. Cette époque apparaît comme le point tournant d'une carrière de plus en plus déterminée par une économie de l'*inédit* (Brun, 2005b, p. 227-228) – c'est-à-dire, peut-être, par le sabotage et l'erreur.